

834T44
DR26


834T44
DR26

Tieck-Studien

Drei Kapitel zu dem Thema:
„DER JUNGE TIECK“

Der
hohen philosophischen Fakultät der grossh. Landes-Universität zu Rostock
als
Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
eingereicht von

Edgar Alfred Regener

Wilmersdorf-Berlin
Druck von Oskar Riemer

Referent: Professor Dr. Golther

Meinen Eltern

Mit welchem Recht ich die nachfolgende Arbeit „Drei Kapitel zu dem Thema: DER JUNGE TIECK“ bezeichnet habe, ist aus dem Gang der Abhandlung zu ersehen. Einzig zur Rechtfertigung eines Einleitungskapitels, das vielleicht den gewöhnlichen Umfang überschreitet, dürften einige Worte nötig sein. Einige bisher unveröffentlichte Manuskripte aus der Jugendzeit des Dichters, von denen hier zum ersten Mal Mitteilung gemacht wird und die sich schwer in den Gang der Abhandlung einreihen liessen, machten es nötig, die Knabenjahre Tiecks an dieser Stelle mit kurzen Strichen zu zeichnen.

Über die Wahl der Kapitel und ihre innere Umgrenzung erübrigt sich noch zu sagen, dass sie als Studien und Teile eines späteren Werkes „Der junge Tieck“ gelten wollen.

Edgar Alfred Regener

Wilmersdorf-Berlin, im Frühjahr 1903

Uebersicht:

Ein Kapitel zur Einleitung

Anna Boleyn-Iwona

Der junge Tieck in seinem Verhältnis zu Shakespeares tragischen Spielen

---

Ein Kapitel zur Einleitung

Es war ein von den mannigfachsten Impulsen getriebenes, von Liebe und Hass, von Achtung, Vergötterung und Gleichgültigkeit bewegtes Auf und Nieder geistiger Bewegungen in jenen Kreisen, zu denen Ludwig Tieck die erste litterarische Fühlung gewinnen sollte.

In dem väterlichen Hause des Knaben ging es ernst und ruhig zu. Der Vater war ein guter Bürger, grade und fleissig, ein tüchtiger Handwerker, der häufig in Mussestunden zu einem Buche griff, um seiner Frau und seinem ältesten Jungen daraus vorzulesen. Auch sprach er gern mit Schauspielern, und wenn er sie in seinem Hause willkommen hiess, dass sie teilnahmen an dem Essen und dem Verkehr der Familie, so war wohl der Beweggrund seines Handelns ein gut Stück Mitleid mit den in damaligen Zeiten nicht sonderlich geachteten Menschen. Weniger die Neigung zu einem freien, frischen Wortwechsel, zü einem geistig angeregten Gedankenaustausch über Kunst und Künstler. Zwar fand der junge Tieck in der kleinen Büchersammlung seines Vaters unter anderen alten, fast unlesbaren Schmökern Goethes Werke in dem Nachdruck, den Himburg veranstaltet hatte. Auch die ersten Ausgaben

der Dichtungen von Lenz waren vorhanden. Man möchte aber trotz der gegenteiligen Behauptungen Köpke's[1]) zweifeln, ob der Wert und das Wesen dieser Gedichte so ganz von dem biederen Seilermeister gewürdigt werden konnten, wenn man sich Urteile des Mannes vergegenwärtigt, die er z. B. über Shakespeare, Cerwantes oder über die Poesie der Kirchenlieder Paul Gerhards fällte, von denen er seinem Sohn gegenüber als von „einfältigen Faxen“ sprach. Jedenfalls hatte der Vater selbst nicht die richtige Schätzung zwischen dem, was er an künstlerischen Empfindungen und Gefühlen und Werturteilen über die Kunstwerke Ludwig zu geben vermochte, und dem, was dessen jugendliches Temperament bedurfte. Und so konnte dieser alles lesen, was ihm in die Finger fiel, ohne Wahl und Bedacht. Das rächte sich in der ganzen späteren Entwicklung des Knaben bitter.

In dem gleichen Masse war ihm in der Wahl seines Umganges völlig freie Hand gelassen.

Ludwig Tieck besuchte vom neunten Jahre an das Friedrichsgymnasium auf dem Werder in Berlin, das damals unter der Leitung von Friedrich Gedike stand. Gab ihm schon der deutsche Unterricht neben dem Griechischen und Lateinischen wenigstens in den ersten Schuljahren eine Fülle neuer Eindrücke und Anregungen, die sich mit dem früher Aufgenommenen verbanden, so brachte ihm die Freundschaft mit seinem Schulkameraden Wilhelm Hensler die Verbindung mit der kunstsinnigen Gesellschaft Berlins. Hier konnte er

[1]) R. Köpke, Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. 1855.

Anerkennung und vielleicht auch Förderung seines Talentes finden. Hensler war der Stiefsohn des Kapellmeisters Reichardt, der im Mittelpunkt des musikalischen Lebens der Hauptstadt und selbst zum Hofe in naher Beziehung stand.

„Auf Ludwig wirkte zunächst die Frische der anregenden Kraft, der bedeutende Name in der Kunstwelt, die angesehene Stellung des Mannes. Zum ersten Male blickte er hier in ein anerkanntes, von Geist getragenes, glänzend erscheinendes Kunstleben. Wovon er sonst nur einzelne Seiten aus der Ferne gesehen hatte, das trat ihm hier als ein Ganzes, in sich Fertiges entgegen. An diesen neuen Vorbildern begann er seine Kräfte zu messen. Aus der allgemeineren Vorbereitung der Schule ging er nun in die künstlerischen Lehrjahre über, welche ihm schon jene Richtung geben sollten, die ihn einige Jahre später in die Litteratur hineinführte“. (Köpke Bd. I. 77).

Das Ausschlaggebende für sein Talent war weder die „allgemeine Vorbereitung der Schule“ noch in so uneingeschränktem Masse der Verkehr im Hause Reichardts. Die Bedingungen lagen vor allem in dem Dichter selbst: die häusliche, fast ununterbrochene Beschäftigung mit den Schriftstellern der Gegenwart und der Vergangenheit, seine Lesewut, sein aussergewöhnliches Gedächtnis, sein geistiges Anpassungsvermögen hatten den Boden bereitet, dessen Früchte er vor dem ihn schätzenden Verkehr pflücken durfte.

Der junge Dichter war seiner Anlage nach ein äusserst fein empfindender, häufig sogar empfindlicher Knabe, in dem das Zweiseelentum menschlichen Strebens

schon früh zum Ausbruch kam. Seine erregbare Phantasie beherrschte sein Denken und Trachten, „schöne“ Empfindungen durchbebten den Pulsschlag seines Blutes, an der „kühlen Gewöhnlichkeit“ Gefallen zu finden,“ täuschte er sich nur bisweilen vor. „Die blitzartig zündende Wirkung des Werther und das Wertherfieber überhaupt, das tausend Unglücklichen Glück und Leben kostete, ist der schlagendste Beweis dafür, wie phantastische Gefühlsüberschwänglichkeit und selbstquälerische Verzweiflung zerstörend unter diesem Geschlechte herumwühlt“.[1]) Von der herrschenden Hypertrophie des Empfindungslebens war der junge Tieck nicht frei. Das spüren wir noch in Mitteilungen aus seinem Alter, die Friesen[2]) nach mündlichen Versicherungen niederschreibt. In seinem Werke II. 67 heisst es: „Ich habe ihn wiederholt aussprechen hören, dass er besonders in seinem jugendlichen Alter sei es bei tiefen Seelenschmerzen oder den höchsten Entzückungen sich oft dem Wahnsinn nahe gefühlt habe“. Tiecks früh sich ausprägende Lust am Seltsamen, Mystischen, Tiefsinnigen, an allem Wunderlichen, dem seine späteren Werke noch so häufig dienen, an den Geheimnissen und Heimlichkeiten der Natur, die ihn auch auf die Seligmachung durch den tierischen Magnetismus schwören liess, diese Neigung zum Absonderlichen überwand in der hastigen Ueberstürzung der Eindrücke ein stilles Nachsinnen über Zweck und Ziel des menschlichen Seins und Wollens. Den Zwiespalt

---

[1]) Hettner, die romant. Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Schiller und Goethe. S. 39.

[2]) Frh. v. Friesen, L. Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus dem Jahre 1825—42. 2 Bde.

seiner Seele konnte er nicht zu einer praktischen Lösung durchführen. Das wollte er aber auch nicht. Der Dämmerzustand seiner Seele durfte nicht beunruhigt werden. Denn es hätte ihn gereut, schon am vorläufigen Ende zu sein, während der Weg dorthin lockte und gleisste mit Träumen, Feen, Märchen und glitzernden Trugbildern. Erinnerungen an Rousseau'sche Gedanken unterstützten seinen Hang zur Natur, Klopstocksche Oden gaben seiner Schwärmerei spornenden Antrieb. Die Freundschaftsergüsse, mit denen er seinen Schulkameraden Bothe trotz der schwächlichsten Demütigungen immer wieder verfolgt, sein Ueberschwang in den Bezeugungen für Liebe und Zuneigung, in den Ausbrüchen des Schmerzes und der Verzweiflung, von denen Köpke mehrere Beispiele erzählt, bieten uns wirksame Beweise.

Diese überreizte Anspannung des Gefühlsmässigen findet wohl auch eine kleine Begründung in der Signatur der damaligen Zeit[1]), in welcher Gegensätze mit scharf ausgearbeiteten Pointen die Führerschaft verlangten im politischen wie im sozialen Leben, in den Forderungen der Kunst wie der Wissenschaft.

In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts stand das trockene Verstandestum, das alles bis auf ein grinsendes Knochengerüst wegdisputierte, dicht neben dem schäumenden Überwallen jugendlicher Kraft und wilder Anmut, dicht neben dem Minenwerk der Sturm- und Drangzeit, aber auch dicht neben dem weichlichen Sentimentalitätsdusel locker sitzender

---

[1]) Gustav Freytag, Bilder a. d. deutschen Vergangenheit. Bd. IV. „Aus neuer Zeit". S. 140 ff.

Tränen; Rousseauscher Freiheitssinn und Naturverlangen fasste in Herz und Hirn der Idealisten Wurzel, neben der Zügellosigkeit sinnlicher Begierden kam eine heuchlerische und krankhafte Religionsschwärmerei auf. Lust und Freude am Landleben priesen in verzärtelten Versen die Anakreontiker, rührseliges Philistertum und grossmäuligen Diensteifer für machtvolle Fürsten Iffland und Kotzebue, wortgewaltiges Heldentum, schaudervoll edle Rittertugenden und schreckliche Gruselszenen die federeifrigen Verfertiger von Ritterdramen und Ritterromanen. Über alles triumphierend eine gleisnerische Verlogenheit und Ängstlichkeit in der Hohlheit eines elenden Gespensterwesens: Cagliostro, Johann Georg Schrepfer und Christoph Kaufmann durften Triumphe feiern und Vermögen stehlen. Es war die gesundheitsfressende Fäulnis in dem raschen Niedergang einer machtvoll und trotzig gewesenen Zeit, für deren Verfall Friedrich Wilhelm II. verantwortlich zeichnet.

Dieses Fluten von Stimmungen und Meinungen trug auch seine Wellen bis hinein in die Schule. Tieck selbst erinnerte sich solcher Vorgänge aus seiner Jugend und teilte sie seinem Freunde Köpke in späterer Zeit mit. Kurz vor dem Ausbruch der französischen Revolution eiferte man in der Klasse „gegen den Adel und die Tyrannen, wie man diese etwa aus dem Plutarch kannte. Unterhaltungen, Reden und Aufsätze hallten nun von diesem Tone wieder“. Unklar und verworren waren zwar die Gedanken über Menschenrechte, Freiheit und Revolution, aber es war doch für die Schüler ein Stoff, bei dem sie ihre Köpfe in jugendlicher Begeisterung erhitzen konnten.

Der junge Tieck hielt sich von Politik und allem, was damit zusammenhing, möglichst fern. Wenigstens spricht nichts dafür. Seine Gedanken beschäftigten sich nur mit der Litteratur und nahmen die Anregungen auch nur aus ihrem Stoffgebiet. Um die Schule kümmerte er sich wenig, jedenfalls nur so viel, als unumgänglich nötig war. „Ich hatte mir als junger Mensch meine eigene Welt gebildet, die freilich der alten fern lag. Auch blieben mir die wiederholten Anpreisungen der antiken Grösse und Kunst, die ich auf der Schule immer wieder hören musste, unverständlich". So lautet eine gelegentliche Äusserung Tiecks. (Köpke II. 211). Und in dem Jahre 1815 schreibt der Dichter an Gustav Friedrich Waagner, den späteren Professor der Kunstgeschichte[1]): „Ich habe an mir selbst und an Mitschülern in der Jugend die Erfahrung gemacht, dass diejenigen jungen Leute, die wirklichen Sinn für die Poesie hatten, lange Zeit den Alten keinen Geschmack abgewinnen konnten. Trifft es sich, wie es natürlich geht, dass wir unter den Neuern Lieblinge antreffen und uns irgend einen grossen Dichter der neueren Zeit befreunden, so werden dadurch leicht die grössten Schönheiten des Altertums erst recht einleuchtend, wenn wir vieles in uns überwunden, durchlebt, Irrtümer erfahren und abgelegt haben. Warum soll denn die Jugend das Interessante, Blendende, Sonderbare nicht vorziehen dürfen?" Und seiner Jugend floss das Sonderbare, Blendende, Interessante zum grössten Teil nur aus der papiernen Welt zu.

---

[1]) Karl von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde.

Es war ganz natürlich, dass Tieck sich darin versuchte, die erhaltenen Anregungen mit Liebe und Sorgfalt in schriftstellerischen Erstlingsarbeiten niederzulegen, die ein Echo fast aller damals zur Geltung gelangter Begabungen bilden.

Früher als für die epischen und lyrischen Formen interessierte er sich für die dramatische. Es war von der ersten nachschaffenden Regung seiner Phantasie, von dem ersten Bewusstwerden seines schöpferisch gestaltenden Geistes an sein Streben, eine Geschichte darzustellen, wo die Personen handelnd auftraten. In der ersten Zeit mussten bald seine Zinnsoldaten, bald die Spielkarten seines Vaters die Absichten des jungen Autors interpretieren. Später wurden zu diesem Zweck Papierfiguren ausgeschnitten, schliesslich genügten diese reell stummen Gebilde nicht mehr der beweglichen Einbildung des Knaben und im Verein mit seinen Geschwistern stellte er die gelesenen Dichtungen scenisch dar. Im Sommer 1779 sah der sechsjährige Ludwig zum ersten Mal das Theater. Ein Singspiel von Favart „Die neue Arsene“ machte ihn mit der Welt der Bretter bekannt. Ich meine auch hierin kein bedeutendes Zeichen für den Kunstsinn und das Kunstverständnis des Vaters zu sehen, seinem Sohne durch ein solches Stück die ersten Eindrücke einer so reichen Scheinwelt zu vermitteln.

Unter dem litterarischen Nachlass Tiecks, der auf der kgl. Bibliothek zu Berlin liegt, befindet sich ein unvollständiger handschriftlicher Theaterkalender, der bisher noch nicht veröffentlicht ist und auf dem die bedeutendsten Vorgänge des Litteratur- und Theater-

lebens aus den Jahren 1778—1787 vermerkt sind. Bei jenen Aufführungen nun, denen Tieck beiwohnte, fügte er in Klammern die Bemerkung hinzu: „Ich zugegen" oder „War ich zugegen".

Den ersten Theaterbesuch erwähnte ich schon. Er war am 5. August 1779. Die nächste Anmerkung finden wir erst unter dem vierten August 1783: „Berlin, Reuss-Garten. „Schneider und sein Sohn". Unzelmann. Dann sieht er Fleck in der Titelrolle des „Figaro" von Beaumarchais am 5. Dezember 1785. Im folgenden Jahre ergötzt er sich unter dem 7. April an einem Ballet: „Horia und Glocka", während wir am 1. Oktober des gleichen Jahres nur den kurzen Hinweis lesen: „Theater in Berlin geöffnet; Thomas". Dem Feste der Schauspielkunst vom 5. Dezember 1786, wo Döbbelin in „Verstand und Leichtsinn" spielt, wohnt er bei, ebenso kurz darauf dem Stück „Die neue Emma". 1787 verzeichnet Tieck zwei Theaterbesuche: am 18. Januar „Tankred" und am 6. März „politische Kannegiesser".

Die Aufzeichnungen, denen ich diese Anführungen entnehme und die nur in einer Abschrift unter den vorhandenen nachgelassenen Schriften zu finden sind, weisen zahlreiche Lücken auf. Und zwar rühren die Auslassungen vom Abschreiber her, der offenbar die vor ihm liegende Handschrift nicht entziffern konnte. Ob diese eventuell eine Niederschrift aus dem Alter Tiecks oder aus der Zeit seiner Freundschaft mit Hensler und Wackenroder ist oder war, liess sich nicht feststellen.

Tiecks Theaterbesuch wurde erst regelmässiger

und wohl auch etwas wählerischer, als er durch Reichardts Vermittlung eine Freikarte bei dem von Engel und Ramler geleiteten Nationaltheater erhielt. Das geschah 1787, also in dem Jahre, von dem an die Notizen des Theaterkalenders aufhören. Ich vermute, dass die Menge der gesehenen Stücke es ihm langweilig erscheinen liess, über jedes einzelne Buch zu führen. Und darum hörte er auf. Ein echt knabenhafter Zug. Goethes „Götz“, Schillers „Räuber“, Gerstenbergs „Ugolino“ hatte er mit seinen Geschwistern teils in einem stillen Winkel des väterlichen Hauses, teils in der freien Wildnis des Tiergartens aufgeführt. Mit den „Räubern“ machten sie sogar den Versuch, sie eines Sonntags während der Predigt des Propstes Teller in einer verborgenen Nische der Petrikirche darzustellen. Jetzt sah er die Dramen Lessings, Goethes, Schillers auch auf dem Theater. Und neben ihnen eine Menge Stücke jedes Genres.

Die Zeit zwischen Schule und Theater füllte er mit langen Fusswanderungen oder — und das wohl zum grössten Teil — mit dem Lesen von Büchern aus. Einen kleinen Ausschnitt von den Werken, die er mit Heisshunger verschlang und die nicht mit unter die Rubrik Theaterstücke zu setzen sind, gibt ein unveröffentlichter Aufsatz des Dichters aus dem Jahre 1792. Er mag die Bücher einerseits im Dienste des Schulmeisters, andererseits auf Antrieb seines eigenen Bedürfnisses hin verarbeitet haben, indem er aus ihnen die Beispiele zu seiner Studie „Über das Erhabene“ nahm. Grosse Flüchtigkeit und keck sich äussernde Oberflächlichkeit zeigen, wie sehr der Aufsatz die Arbeit

einer flinken Feder ist. Trotzdem ist er uns für die Entwicklung des Knaben wertvoll. Wenn wir z. B. Sätze darin finden wie: „Ein Dichter kann uns nur gefallen, wenn wir zu seinen Bildern, Charakteren und Seelenerscheinungen Analogieen in uns selbst finden, die uns jene wahrscheinlich machen, oder gar die nämlichen Bilder und Ideen“, so haben wir in diesen Worten ein Moment, aus dem wir uns sein früh reifes Verständnis und sein ausserordentlich sicheres Gefühl erklären können in der Schätzung von Goethe, Shakespeare, Cervantes, Holberg u. a. und in der heftigen Abneigung gegen Iffland und die Schriftsteller seiner Art. Wenn er auch den Schluss zu dem Ritterroman „Die eiserne Maske“ und in dem gleichen Stil den „Bairischen Hiesel“ schrieb. Oder wir dürfen die ersten Hinweise auf seine später betätigten Kunstanschauungen darin finden, wenn Tieck sagt: „Es ist unleugbar, dass alle unsere feinsten geistigsten Begriffe, alle unsere Erfahrungen und Analogieen sich endlich in ein Labyrinth von Empfindungen verlieren, wo der Beobachter den leitenden Faden verliert“. Diese Worte könnten von Maurice Maeterlink sein; sie könnten in „Le trésor des humbles“ stehen. So richtig diese Äusserungen sind, so wenig Zustimmung wird er wohl erhalten haben bei der Behauptung: „Jeder Vorgang wird an das Erhabene streifen, wenn ich mit seiner Vorstellung eine Menge von Gedanken verbinden kann.“ Durch ein Beispiel will Tieck dies näher beleuchten und meint: ein bettelnder Belisar gibt uns Gedanken, ein bettelnder Blinder nur Rührung. Ich glaube: in der gleichen Weise, wie ich bei Belisar Gedanken haben kann,

werden sie sich auch bei dem blinden Bettler einstellen. Bin ich ein Volksfreund und Sozialist, in noch höherem Masse.

Die Arbeit ist Bruchstück, sie hört in der Mitte auf. Interessant ist der Aufsatz für uns insofern, als er uns — ich möchte sagen: einen Lesezettel des jungen Dichters gibt. Die Beweise für und gegen das Erhabene nimmt er aus den Werken von Milton, Ariost, Homer, Vergil, Horaz, Shakespeare, Spencer, Blumauer, Uz, Kleist, Hume, Brockes, Haller, Lessing, Äschylos, Sophokles und Euripides. Immerhin für den Neunzehnjährigen ein gutes Zeugnis. Seine litterarische Bildung war ziemlich lückenlos.

Dies alles: seine Belesenheit, seine Urteilsfähigkeit, sein Gefühl für das Schöne und Grosse vereinigt sich, um uns Aufklärung zu geben, woher sich die Zuneigung und die Achtung herschreibt, die er im Hause Reichardts so allgemein genoss. Denn seine von Köpke gerühmte körperliche Schönheit wird ihm nicht allein zu diesem Erfolge verholfen haben. Dazu war denn doch die Gesellschaft, in der er verkehrte, nicht flach genug.

Aus den Kreisen des angesehenen Kapellmeisters kam zugleich eine Anregung, bei deren Erfüllung Ludwig Tieck Feuer und Flamme war. Ein von ihm schon lange im Stillen gehegter Wunsch, dessen treibende Kräfte ihn immer von neuem auf die Bretter drängen wollten, kam zur Ausführung. Aus kindlichen Anfängen entwickelte sich ein Liebhabertheater, „das zuletzt die Haltung ernster Studien annahm“. Aus dem einfachen Spiel wurde Ernst, als das Einüben der Stücke unter Reichardts Augen stattfand. „ . . . es sollte eine

Gelegenheit zur Ausbildung des guten Geschmacks und feiner Sitten, eine Schule für glückliche Anlagen werden. Zu der leitenden Einsicht gesellten sich bedeutendere Hilfsmittel. Ein ziemlich zahlreiches, für die Sache begeistertes Personal fand sich beisammen. Alle Freunde Henslers und Ludwigs wurden dazu herangezogen, die irgend Lust und Neigung hatten, an diesen Versuchen teilzunehmen. Durch Kauf und Geschenk erwarb man eine Art von Garderobe, und für manchen anderen Bedarf sorgte die Geschicklichkeit Friedrich Tiecks. An den Darstellungen selbst nahm er weniger Anteil, aber für die Ritterstücke wusste er die unentbehrlichen Helme und Panzer mit kunstgeübter Hand aus Pappe, Gold- und Silberpapier anzufertigen, und den edlen Rost des Altertums so täuschend nachzuahmen, dass auch er in seiner Kunst allgemeinen Beifall erwarb. Endlich konnte man auf ein, wenn auch nicht zahlreiches, doch gebildetes und urteilsfähiges Publikum rechnen, das zugleich durch seine persönliche Teilnahme ermutigend einwirkte.“ (Köpke I. [79]).

Diese Lust am Theaterspielen begann sich allgemein um 1789 zu regen, als durch die Anstrengungen grosser Talente jene Verachtung zu schwinden begann, mit der bisher die Schauspieler verfolgt wurden. Waren sie früher nicht für vollgültig angesehen worden, so eiferte man ihnen jetzt nach. Rollen wurden auswendig gelernt, Lessings „Schatz“ und „Philotas“ aufgeführt, dann Goethesche Stücke, um schliesslich auch am Shakespeare die Kraft zu versuchen. Aber das genügte den jungen Begabungen noch immer nicht. Sie wollten eigene Stücke zur Darstellung bringen. Zuerst wurde

ein Sprichwort zum Motiv einer Handlung ohne geschriebene Rollen. Dann fing Tieck an seine ersten dramatischen Entwürfe anzufertigen mit der Absicht, sie in diesem Kreise aufführen zu lassen. Darauf deuten die wenigen szenischen Bemerkungen, der schnelle Wechsel im Schauplatz, die Zusammenstellung der Personenverzeichnisse hin, bei denen möglichst wenig Damen hinzugezogen sind. Man merkt aus diesen wenigen Angaben, wie sehr Shakespeare in dieser Beziehung Vorbild war. Darauf deutet aber auch ferner noch in einem unveröffentlichten Lustspiel aus dem Jahre 1789 eine Art Einleitung hin, die einem Vorredner (Sprecher des Prologs bei Shakespeare) in den Mund gelegt wird. Sie lautet:

Nehmt unser Spiel nur günstig auf,
Dies ist heut unsre erste Bitte.
Verzeiht dass ich noch hier verweile.
Damit ihr alles gut versteht,
Muss ich euch manches erst erklären:
Zwei Söhne hat die Frau von Auenhain,
Sich beide gleich an Körper
Doch an der Seele nicht.
Der eine, Hans, ist dumm und Ludwig klug,
Schon früh als Kind nahm Ludwigen der Vater mit
Zu einer grossen Reis' mit ihm den kleinen Philipp.
Der Vater starb durch Räuberhände.
Die beiden Kinder irrten lang umher,
Da nahm sie ein Verwandter zu sich,
Denn er erkannte sie, erzog den Ludwig.
Nun wollte Ludwig wiederkehren
Zu seiner Mutter Schloss.
Doch lange war sie schon da weggezogen
Und hat ein andres sich gekauft.
Da er sie auf dem Gut nicht fand,

Ging er zur Stadt zurück,
Um dorten sie vielleicht zu finden.
Damit ihr aber beide Brüder nicht verwechselt,
So wisst: Hans geht mit blossem Kopf,
Und einen Hut trägt Ludwig,
Durch eben dieses Zeichen sollt ihr die Diener
unterscheiden,
Philipp hat einen Hut und Peter nicht. —
Lebt wohl und schenkt uns euren Beifall!

Allem Anschein nach wurde die Fertigkeit Friedrich Tiecks in diesem Stück nicht in Anspruch genommen.

Als der Dichter nach vierzig Jahren (1828) den ersten Teil seiner gesammelten Schriften erscheinen liess, da sagte er, im Hinblick auf die Zeit seiner jugendlichen Anfänge an sein frühestes gedrucktes Drama: „Allamoddin" (1790 entstanden, 1798 gedruckt) anknüpfend: „Dieses Schauspiel ist einer meiner frühesten Versuche. Es wurde meiner Jugend leicht, viel dem Ähnliches in Erzählung, Gedicht oder Schauspiel hervor zu bringen. Manche dieser Blätter sind aufbehalten worden, vieles, das meiste ist verloren gegangen." (Ges. Schr. Bd. I. Einl. XVI.) Diese wenigen Blätter, die zeitlich vor dem Abfassen des „Allamoddin", einer schematischen Schulaufgabe, liegen, sind noch in dem Nachlass Ludwig Tiecks einzusehen.

*   *
*

Die erste Kunde von dem, was der Meister Tieck bei seinem Tode 1853 an unveröffentlichten Manuskripten hinterliess, gab uns Rudolf Köpke in seinem zweibändigen Werke „Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften"; Leipzig 1855. Der Herausgeber bezeichnet seine Arbeit auf dem Titelblatt als „Auswahl und Nach-

lese“. Auf der Vergleichung dieser Ausgabe mit den Handschriften im Nachlass fussen die Mitteilungen, die Adolf Hauffen in dem „Archiv für Litteraturgeschichte“ von Schnorr von Carolsfeld Bd. 15. S. 316 ff unter der Ueberschrift „Zu Ludwig Tiecks Nachlass“ veröffentlichte. Beiden Arbeiten gemeinsam ist, dass die Verfasser — oder besser die Herausgeber ihr Augenmerk nicht auf eine eng umgrenzte Epoche des dichterischen Schaffens Tiecks richten, sondern von den ersten schriftlichen Aufzeichnungen, die uns in die Schulzeit des Dichters führen, an bis zu dem letzten Federstrich des Todgeweihten das Aufgefundene registrieren und durchsehen, bisweilen auch übersehen.

Ich schränke meine Untersuchung von vornherein durch bestimmte Grenzen ein. Indem ich für das Erste — ich erwähnte schon, dass meine Arbeit Studien zu einem grösseren Werke enthielte — nur Arbeiten des jungen Tieck, und zwar die dramatischen Arbeiten des jungen Tieck betrachten will nach Massgabe des Materials, das bisher noch nicht veröffentlicht ist, gebe ich dem Gegenstand meines Vorwurfs eine Zweiteilung in folgendem Sinne. Einmal beschäftige ich mich mit einem Irrtum, der sich an das verstümmelte Jugenddrama „Anna Boleyn“ knüpft, und ich kann nicht umhin hieran ein paar Worte über eine gleichfalls falsch ausgelegte lyrische Dichtung „Iwona“ anzufügen. Das andere Mal suche ich an der Hand der jugendlichen Schauspiele ernsten Charakters, die Ludwig Tieck selbst als Tragödien bezeichnete, die Bewegungen aufzuzeigen, in denen er die für ihn so bedeutsame Bekanntschaft mit Shakespeare macht.

Das Verhalten dieser grossen Erscheinung gegenüber an seinen Erstlingsarbeiten nachzuweisen, gäbe die Richtung auf unser Ziel an.

Wenn ich davon sprach, nur die Arbeiten des jungen Tieck heranziehen zu wollen, so ist die Frage nach einer diese Jugend bestimmende oder begrenzende Jahreszahl sehr berechtigt.

Der Begriff jung ist, selbst wenn ich aus den Werken, die Tieck bald in Briefen oder Aufsätzen, bald in Gesprächen oder Vorreden als Jugendarbeiten bezeichnet, einen Schluss ziehen wollte, von einem gar zu allgemeinen Inhalt und richtet sich in seiner Dehnbarkeit ganz nach den Ansichten und den Anlässen der einzelnen Persönlichkeiten, von denen oder auch auf die er Anwendung findet.[1]) Ich nehme die Altersstufe des Dichters als Abschluss seiner Jugend an, da er, von dem ihm lästigen Schulzwang frei, das Elternhaus, Berlin und seinen Herzensfreund Wackenroder verlässt, um sich nach Halle auf die Universität zu begeben. Das ist das Frühjahr 1792. Ein Wechsel der Art, wie ihn Tieck bei der Vertauschung des Gymnasiums mit der Hochschule vornahm, ruft in der Entwicklung eines geistig regsamen und empfänglichen jungen Menschen in seelischer Beziehung die grössten Umwandlungen hervor. Tieck hatte sie durchzukämpfen. Er entzog sich dem verderblichen Einfluss Rambachs, der ihn dazu benutzte, ihn bei der Ausmalung von Grusel- und Schreckensszenen seiner gesuchten Ritter-

---

[1]) Ein Streit um solche zeitlichen Begrenzungen ist meines Erachtens unfruchtbar. Die Schätzung ist ganz individuell. Vergleiche den Streit um Goethes Jugendzeit, 1775 oder 1780 als Abschluss angebend.

und Räuberromane hilfreiche Dienste zu leisten. Er konnte ganz seinen Neigungen leben, ohne befürchten zu müssen, am anderen Morgen vom Lehrer zurechtgewiesen zu werden. Es begann für ihn die Zeit einer reichen Saat. Er streift langsam das jungenhafte Herumtappen und -tasten in Form und Inhalt ab und schöpft aus Quellen, deren Gehalt er kennt und auf die er sein Vertrauen gründet. Er schafft von hier an bewusst an seiner Kraft und an dem Wollen der Vollendung. Daran ändert der scheinbare Rückschlag während seiner Redaktionstätigkeit an den „Straussfedern" 1795 wenig, fast nichts. Die unreifen Ideale, die keine Festigkeit gewinnen können und unbeständig sind in dauerndem Schwanken, die aus dem „Allamoddin", der Arbeit eines Siebzehnjährigen, ebenso sprechen wie aus dem Idyll „Almansur", finden Zweck und Ziel im Reifen.

Oskar Kaiser gibt in seiner Abhandlung „Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg" Leipzig 1885 eine andere Einteilung. Er dehnt die Jugendepoche des Dichters bis zum Jahre 1796 aus, rechnet sie von 1790 an und nennt sie „Periode der realistischen, nüchternen Poesie". Die Begründung ist nicht sehr stichhaltig. Ich halte es für direkt töricht, die geringe Flugkraft des jugendlichen Geistes in einer Weise erklären zu wollen, wie es dort geschieht. Kaiser schreibt nämlich (a. a. O. S. 5): „Die erste Epoche, die einer nüchternen Darstellungsweise, wurde möglich unter dem Einflusse der Geburtsstadt Tiecks: Berlin, des damaligen Mittelpunktes des flachen Rationalismus. In dieser schwunglosen Stadt, durch-

drungen von militärischem Geist, aufgeklärt durch französische Bildung, führten Jakobi, Nikolai, Engel und Ramler im Gebiet der Kritik und Poesie, in der Wissenschaft Biester, in der Kirche Teller, Zöllner, Irving, auf der Bühne Iffland und Kotzebue eine jede andere Regung unterdrückende Herrschaft im Sinne der aufgeklärten Nützlichkeitstheorie und glaubten in den Bahnen Lessings zu gehen. Ob der Abscheu gegen alles Unnatürliche und Ueberschwängliche im Reiche der Poesie den jungen Tieck zu seiner nüchternen Produktionsweise veranlasst habe, wie uns Friesen aus seinem Umgang mit ihm berichtet, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls besass er aber Empfänglichkeit für das Nüchterne, und das ist hier das Wichtige". Das ist so hohl und so leer, wie nur etwas Nichtssagendes sein kann und dabei von einer allzu scharf betonten Einseitigkeit. Es würde dem poetischen Empfinden des jungen Tieck ein recht böses Zeugnis ausstellen, bewegte er sich so in Extremen, dass er, um das Überschwängliche zu meiden, sich in Nüchternheit ödete.

Die Bemerkung Friesens durfte nicht so ohne Weiteres übernommen werden. Bei einer gerechten Prüfung seiner Äusserung und unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse wäre das Ergebnis ein anderes gewesen. Die persönlichen Aussprüche und Bekenntnisse Tiecks müssen dabei mehr wiegen, als die Ausführungen eines Bekannten, der in Dresden im Hause des Meisters verkehren durfte. Ich brauche nur an meine früheren Urteile zu erinnern oder zu ihrer besonderen Unterstützung das Bekenntnis Tiecks über die

Zustände der Kritik in seinen Jugendjahren anzuführen: „Beschränkt waren die Kritiker, welche in der Poesie und Litteratur in meiner Jugend das grosse Wort führten; Alles beurteilten sie nach ihrer Aufklärung und auch Goethe wollten sie nicht anerkennen. Von dem neuen Geiste, der durch die deutsche Poesie ging, hatten sie keine Ahnung, und in ihrer Beschränktheit meinten sie ganz unbefangen, wenn sie nur wollten, würden sie dasselbe und Besseres als Goethe haben können. Sie standen ihrer persönlichen Anlage nach im vollsten Gegensatze zur Poesie überhaupt, und darum konnte man ihre Anmassung nicht entschieden genug bekämpfen.“ (Köpke, Leben Tiecks II. 171). In dieses „man“ schliesst sich der junge Dichter mit ein. Tieck ist schon von Jugend an in allem, was das künstlerische Gefühl in Frage zieht, durch und durch Idealist und flieht das Nüchterne, wo er nur immer kann. So nur vermögen wir uns die Heftigkeit zu erklären, mit der er als Verteidiger einer Äschyleischen Dichtung gegen Gedikes ästhetische Kritik auftritt. „Man las“, so erzählt Köpke I. 52, „den ‚gefesselten Prometheus‘“. Es wurde jener Monolog besprochen, in dem der gefesselte Titan den heiligen Äther, die Winde und Ströme und das ruhelose Lachen der Meereswellen zu Zeugen seines Leidens anruft. Gedike schloss die Erklärung damit ab, dass diese Anrufung des lachenden Meeres undichterisch, ja geschmacklos sei. Ludwig wollte darin grade im Gegenteil eine dichterische, tiefe Naturanschauung eines grossen Geistes finden, und wies zugleich auf die sinnlich anschauliche Malerei hin, die in diesem Verse liege. Abermals unterbrach ihn Gedike

mit den Worten: Unser Tieck will Alles besser wissen, selbst als die gelehrten Kommentatoren. Er muss immer etwas Apartes haben!“[1]) Diese Sucht nach Apartem ist der Nüchternheit diametral entgegengesetzt.

Wenn ich die Wertmessung Kaisers und ihre Rechtfertigung angreife, so leiten mich dabei Prinzipien, die für jeden, der ein Urteil über die Werke eines Künstlers aus dessen Kindheit und Jugendzeit aufstellen will, die eigentlich grundlegenden sein sollten, Prinzipien, deren Einfluss auf die vorliegende Arbeit wohl nicht ganz abzuleugnen ist. Am Ende ist es schliesslich zugleich eine Frage um die Behandlung der Litteraturgeschichte. Ähnlich wie in der Beurteilung von Rechtsfällen wurde bei diesen Aufgaben der Buchstabenglaube, das Philologische als ein Idol verehrt und die Psychologie, nach meiner Ansicht die Grundlage und der einzige Massstab aller Erkenntnisse, wurde behandelt, als ob sie nicht vorhanden oder doch nur störender Ballast sei. Sie in den Vordergrund zu stellen und von ihr aus den Weg einer Wertabschätzung zu gehen, müsste das Streben der Beteiligten sein. Eine Litteraturgeschichte, die ja Kulturgeschichte ist, kann nur von der Psychologie geschrieben werden. Ansätze dazu beginnen sich schon hier und da zu zeigen.

Kaiser spricht Tieck eine „nüchterne Produktionsweise“ zu und vergisst dabei ganz und gar, dass die zur Erhärtung dieses Urteils angeführten Werke die

---

[1]) Man könnte bei den letzten Worten an ein Goethezitat denken. Götz sagt zu Karl, als dieser ihm seine Freude über den gebratenen Apfel zeigt, I. 9 „Du musst immer was Apartes haben“.

Arbeiten eines unreifen, noch in den Hüllen steckenden, aber doch um nichts weniger phantasiebewegten Schöpfers sind. Es ist eine bequeme Angewohnheit, dass jeder künstlerische, dabei doch ungeübte Versuch eines Kindes von dem an Jahren ihm Überlegenen für steif, kalt und nüchtern angesehen wird. Diese Beobachtung machen wir zumal bei dem Zeichnen und Malen, dem Kneten und Formen der Kinder in der Schule und im Hause. Davon durfte die Ausstellung „Die Kunst im Leben des Kindes“ (Berlin 1901) lehrreiche Beispiele geben. Die scheinbare Unbeholfenheit ist für das Kind keineswegs nüchtern, im Gegenteil: es belebt die eckigen und schnörkeligen Linien, aus denen der Erwachsene sich nicht zu vernehmen weiss und um deren Verständnis er sich auch nicht bemühen will, in der reichsten und mannigfachsten Art. Es sieht Glanz und Feuer, Strahlen und Flammenfunken dort, wo der Ältere nichts wahrnimmt als ein für ihn blödes Etwas, das er seiner Aufmerksamkeit kaum für wert erachtet. Was den Vorgeschrittenen den Eindruck des Nüchternen, des Kalten, des durch geringe geistige Bildsamkeit Ertöteten macht, das ist imstande in dem naiven Gemüt des jungen Künstlers eine weite, weite Welt von Empfindungen, Tönen, Farben und Gestalten auszulösen, vor deren Kühnheit und Waghalsigkeit die gemässigte Phantasie des Alters und der Bedachtsamkeit sich zurückzieht. Das idealistische Moment unserer Seele tritt in der Kindheit eines Menschen wie eines Volkes am reinsten und in schönster Deutlichkeit hervor. Ein ernster Forscher wird es vermeiden, z. B. die in dem Hügel Hissarlik aufgefundenen Bleiidole oder die

Votivfiguren aus Terracotta, welche die Ausgrabungen auf den Cykladen aus den Gräbern zu Tage förderten, oder die Fetische eines Suaheli als Dokumente eines phantasielosen, nüchternen Geschlechtes anzusehen und auszugeben. Die primitiven Mittel und der Ausdruck dieser primitiven Mittel geben noch nicht Veranlassung auf die geringe Entwicklung und Elastizität der Vorstellung zurückzuschliesssen. Man muss mit allen Fasern des Seelenlebens in den Gegenstand der Beobachtung hineinkriechen wie in ein Schneckenhaus. Erst so kann man wissen, wie der Raum in der letzten Spirale aussieht. Es ist gefährlich, das Tun der Kinder nachzuahmen, die nicht eher ruhen, als bis sie wissen, wie das Spielzeug von innen aussieht und es dabei zerbrechen. Und von diesem Vorwurf kann ich Kaiser nicht ganz freisprechen.

Die Arbeiten, die von ihm als Belege für die nüchterne, realistische Epoche herangezogen werden, sind „Allamoddin“ 1790, „Der Abschied“ 1792, „Karl von Berneck“ 1795, und „Der Blaubart“ 1796. In dem gleichen Zeitraum von 1790—1796 entstanden der erste Band des „William Lovell“, „Peter Lebrecht“, „Der blonde Ekbert“, andere Stücke zu den „Volksmärchen“ und die Fülle der Erzählungen für die „Straussfedern“, deren Redaktion ihm von Nikolai angeboten war. Der Dichter selbst schreibt über diese, keineswegs Phantasielosigkeit verratende, schriftstellerische Tätigkeit in der Vorrede zur zweiten Auflage seines „William Lovell“ im Jahre 1815: „Im Kampf gegen diese herrschenden Ansichten (seichte Aufklärungssucht und dergl.) suchte der Verfasser früh

einen Ruheplatz zu gewinnen, wo Natur, Kunst und Glaube wieder einheimisch sein möchten; ohne Unterstützung von Lehrern und Freunden musste er selbst Schritt vor Schritt erobern, was er für das Seinige anerkennen wollte, und in diesem Kriege mit sich selbst und anderen suchte er der Gegenpartei ein Gemälde ihrer eigenen Verwirrung und ihres Seelen-Übermutes hinzustellen, der seine Abweichung von ihr gleichsam rechtfertigen sollte“. Deutlicher kann nichts gegen den leichten Beweis Kaisers sprechen. Die Kräfte zu diesem Kampf hat Tieck nicht in einem Monat, nicht in einem halben Jahr gesammelt, dazu brauchte er die Jahre seiner Jugend, seiner Schülerzeit. Wenn ihm auch anfangs die Sprache nicht so zu Gebote stand, dass er über sie als ihr Meister gebot, so lag hinter den dürftigen Ausdrücken eine Seele im Kampf mit sich selbst, die rang und suchte, um dem zum Lichte, zum Verständnis zu verhelfen, was sie bewegte.

Wie Tieck zu den Strömungen stand, die das geistige Leben seiner Zeit bewegten, was er von den Erscheinungen des Sturm und Drang mit ihrer Schärfe in Form und Ton hielt, was von den sogenannten moralischen Dichtungen und Bestrebungen, das sehen wir aus der Schlusswendung in der „eisernen Maske“, wo er auf einen Augenblick hin den Schein des Heuchlers meidet. Wir finden in „Fermer, dem Genialen“ ebenso viele Elemente wie in „Ulrich, dem Empfindsamen“ und in anderen Veröffentlichungen der neunziger Jahre und darüber hinaus. Die Ironie, „das Göttlich-Menschliche in der Poesie“ ist ein Faktor,

der auch bei den ersten Erzeugnissen der Tieck'schen Muse nicht vergessen sein will.

Ein deutliches Zeichen, wie sehr der junge Dichter die „Empfänglichkeit für das Nüchterne" abschwächen, sie übertrumpfen, sie vernichten will, sehe ich in der Behandlung seiner frühesten dramatischen Arbeiten, z. B. „Allamoddin". Den Fortgang der Handlung unterbricht Tieck gern durch eingestreute Lieder, die vollständig des Zusammenhanges mit dem Ganzen entbehren, aber in Schwung und Stimmung das poetische Gefühl des Knaben verraten. Wer sich von vornherein dieser Ansicht verschliesst, der darf wohl auch dieses Vorgehen Tiecks als „ein störendes, idealistisches Moment" ansehen, wie es Kaiser will. Ich meine aber, man braucht nicht eine so gezwungene Erklärung für diese Äusserung dichterischer Gestaltungskraft einzuführen und von einer realistischen Epoche zu sprechen, wo das Natürlichste das Einfachste ist.

Anna Boleyn — Iwona

Ganz eigenartig war die Art, mit der sich Tieck einen geistigen Einfluss auf seinen Freundeskreis sicherte und wie er diesen Einfluss geltend machte. Da lesen wir in Köpke's Tieck-Biographie Bd. I. S. 114: „Der Neigung, seine Gedanken und Empfindungen mitzuteilen, folgte er auch darin, dass er andere zu dichterischen Versuchen aufforderte . . . . . Nichts war ihm lieber, als mit Anderen gemeinschaftlich zu arbeiten, eine Aufgabe zu haben, die er im Verein mit einem Freunde zu lösen suchte. Seine Dichterlust ging dann auf diesen über. Mittelmässige Köpfe gewannen in seiner Nähe an Zuversicht und Selbstvertrauen; auch er glaubte an ihren Beruf, und konnte gutmütig genug für ursprüngliches Feuer halten, was nichts als Widerschein seines eigenen war. So hatte er seinen trockenen und nüchternen Freund Piesker für den Plan, ein grosses Trauerspiel gemeinschaftlich zu bearbeiten, mächtig begeistert. Dieser, von dem Anstosse des begeisterten Freundes fortgerissen, mühte sich redlich ab, dem guten Glauben Ehre zu machen. Als beide einst auf dem Schlosse Fredersdorf zusammen waren, fanden sie in der Hausbibliothek Rapin de Thoyras' „Geschichte von England." Wie glücklich

waren sie, als sie hier die Geschichte der Königin Anna Boleyn in breiter Ausführlichkeit lesen konnten! Gab es für ein Trauerspiel in grossem Stil eine bessere Heldin als eine junge, schöne, tugendhafte Königin, welche als Opfer der Hinterlist und tyrannischen Eifersucht fällt? Sogleich entwarf man den Plan der Tragödie, und teilte die Arbeit. Ludwig sollte die leidenschaftlichen Scenen ausführen, Piesker übernahm die Stellen, wo mehr kalte Berechnung hervortreten sollte. Indess verliess der Freund bald darauf Berlin und so blieb das wunderliche Werk unvollendet."

1792, als sich Tieck nach kurzem Fuchssemester in Halle Studien halber nach Göttingen begeben hatte, wollte er den Plan des Dramas wieder aufnehmen. Aber er kam nicht dazu. Vielleicht hatte er damals schon die richtige Schätzung von der Kraft und Art seines poetischen Talentes, kannte Eigentum und Grenzen seiner Begabung. Vielleicht fühlte er, dass er eine Tragödie grossen Stils nicht imstande sei zu schaffen, Menschen von Muskeln und Willen nicht anders denn als Puppen und Zerrbilder darstellen konnte. Vielleicht scheiterte das Unternehmen an der Untüchtigkeit seines Mitarbeiters.

Von der „Anna Boleyn" finden sich im Nachlass der erste, der zweite und ein Teil des dritten Aufzuges; und zwar der zweite Aufzug in der ursprünglichen Niederschrift. Von den Aufzügen vier und fünf ist nichts überliefert. Sie werden kaum ausgeführt gewesen sein. Eine Aeusserung Wackenroders lässt dies ziemlich sicher vermuten.

Ich orientire kurz über den Inhalt des Stückes, so weit es erhalten ist.

Der Dichter führt uns in den ersten Scenen des ersten Aufzuges mitten hinein in die Verdächtigungen, die dem König Heinrich über seine Gemahlin zugeflüstert werden. Ihm ist ein Brief in die Hände gespielt worden, der in niedrigster Weise die Königin der Untreue bezichtigt. Seine Zweifel und Klagen werden beruhigt durch die Worte des Erzbischofs von Cantrebury, Cranmer, der mit Energie und Liebe für die Unschuld seiner Herrin eintritt. Gardiner, ein Vertrauter des Königs und als solcher ein zweiter Jago, weiss diesen Zuspruch mit arglistigen Andeutungen zu entkräften: König Heinrich glaubt an Anna Boleyn's Schuld! Den verdächtigen Liebhaber der Königin, einen Edelmann namens Norris, bewegt er durch sophistische Wendungen des Gesprächs zu einem Geständnis seiner unerlaubten Neigung zur Herrscherin und lässt ihn etwas als Geschehnis hinstellen, was noch nicht geschehen ist. — Ein Scenenwechsel stellt uns in das Hehlernest, wo verletzte Eitelkeit und Neid die Triebfedern all der Gehässigkeiten sind, die man gegen die Königin vorbringt: Lady Rochford, Gardiner, Herzog Norfolk. Der Sturz der Anna Boleyn ist gewiss. Die Geliebte des Königs ist ein williges Werkzeug zur Ausführung des Anschlags. Briefe und öffentlich ausgehängte Zettel mit Verleumdungen sind die groben Mittel der Intrigue.

Zweiter Aufzug. Die ausgestreuten böswilligen Anschuldigungen gegen Anna Boleyn tragen Früchte. Der König erscheint durch die sicher wirkenden Ein-

flüsterungen von Norfolk und Gardiner in der grössten Aufregung. Die letzten Empfindungen der Liebe und Achtung sind in seinem Herzen ausgelöscht. Zwischen ihm und seiner Gemahlin findet eine Aussprache statt, die zu keinem Ergebnis führt, da der zwischen Wut und Leidenschaft hin und her schwankende Sinn des Königs an die Schuldlosigkeit der Königin nicht glauben will. Von allen Seiten gehetzt und verwirrt, verspricht Anna dem bittenden Norris, mit ihm zu entfliehen.

Dritter Aufzug. Nur die ersten vier Scenen sind ausgeführt. Der Plan der Rache und der Vergeltung ist bis in das Kleinste ausgearbeitet. Es gilt nur noch einmal die Netze geschickt auszuwerfen, um die Königin auf frischer Tat zu ertappen. Ein am gleichen Abend stattfindendes Fest soll die Entscheidung bringen. König Heinrich entlässt die verleumderischen Berater und will noch einmal in stiller Stunde mit sich zu Rate gehen, als die Gedanken an die Königin zurückgedrängt werden durch das Erscheinen seiner Geliebten, Johanna Seymour, die, schon zum abendlichen Fest gekleidet, ihm als Luna in der jungen Reife ihrer Schönheit entgegentritt.

Ist der dritte Akt in der Reihenfolge der Scenen kurz abgebrochen, so ist der erste Aufzug insofern unfertig und zerstückt, als mitten in dem Aufeinander der Auftritte sich Lücken finden, bei denen die Arbeit des einen oder des anderen Mitarbeiters aussetzte. So fehlt die letzte Hälfte des sechsten und der ganze siebente Auftritt. Der achte Auftritt ist gestrichen. In der neunten Scene, die im Garten spielt, ist das mittlere Stück des Gespräches zwischen Norris und

seinem Freund Wiston nicht ausgeführt. Erst mit dem neunten Auftritt geht die Handlung weiter.

Das Personenverzeichnis ist für das ganze Stück festgelegt und befindet sich vor dem ersten Aufzug.

Für unsere Zwecke, einen Irrtum Köpkes in der Angabe von Tieck's Mitarbeiter zu berichtigen, wertvoll und nutzbar zu machen ist eigentlich nur der zweite Aufzug, da uns dieser in der Originalhandschrift, oder vielmehr in den Originalhandschriften vorliegt. Hier sprechen auf der einen Seite die Schriftzüge des jungen Tieck zu uns, wie wir sie aus anderen, gleichzeitigen handschriftlichen Arbeiten kennen, auf der anderen Seite die eines anderen „Dichters", der, wenn wir Köpke Glauben schenken dürften, kein anderer als Piesker wäre. Aber tatsächlich stimmen diese Schriftzeichen genau im Charakter mit denen überein, die wir in dem Feenmärchen „Das Reh" und seinem einleitenden Briefe finden. Also streichen wir den Namen Piesker und setzen an seine Stelle: Schmohl.

Doch hierzu ein paar weiter abliegende Beobachtungen.

In dem schon früher angezogenen Aufsatz „Zu Ludwig Tiecks Nachlass" von Adolf Hauffen richteten sich die Untersuchungen des Verfassers vornehmlich auf ein kleines Jugenddrama des Dichters, das in Tieck's „Nachgelassenen Schriften" im ersten Bande S. 21 ff. unter dem Titel „Das Reh, ein Feenmärchen in vier Aufzügen" zum Abdruck gebracht worden war. Sowohl in der Einleitung zu dieser Ausgabe (S. XII.) als auch an anderer Stelle (Köpke, L. Tieck I. [113]) wird es von Köpke als eine „Schulübung aus dem

Jahre 1790", als eine „erste Probe von Tiecks komischer Kraft" bezeichnet. In dem gleichen Zusammenhange sagt auch der Herausgeber dieser Schriften, dass dies Spiel für den „wenig zuverlässigen und begabten Schulgefährten Schmohl"[1]) verfasst worden sei. Nach den Studien Hauffens stellen sich die Angaben des Biographen als Irrtum heraus und zur Erhärtung des Beweises wird ein Brief Schmohls angeführt, in dem sich dieser als der Verfasser des fraglichen Feenmärchens bekennt. Erhöht wird die Glaubwürdigkeit dadurch, dass dies eben genannte Schreiben sich auf zwei mit dem Manuskript eng verbundenen Blättern befindet und das ganze Heft durchgehend von einer Hand geschrieben ist. Und zwar von einer, die Tieck nicht eignet. Zugleich wird in dem Aufsatze ein Drama „Roxane" mitgeteilt, von Tiecks Hand geschrieben und den gleichen Vorwurf behandelnd wie „Das Reh". Auf diese „Roxane" beziehen sich auch jene von Hauffen nicht angeführten Worte Tiecks im XI. Bande seiner Schriften, Einleitung S. LIV, die er gelegentlich seines Operntextes „Der bezauberte Wald" niederschrieb: „Vielleicht war

---

[1]) Zu diesem Urteil Köpkes über den „wenig zuverlässigen und begabten" Schmohl vergl. die Bemerkungen des Schuldirektors Gedicke im Progr. des Friedrich-Gymnasiums für 1789 S. 51: „Johann Georg Schmohl aus dem Zerbstischen. 21 Jahre alt. Er hat 7 Jahre das Gymnasium besucht und seit fünftehalb Jahren in der ersten Klasse gesessen. Er hat sich jederzeit durch ein ernsthaftes, gesittetes und regelmässiges Betragen sehr vorteilhaft ausgezeichnet und durch unermüdeten Fleiss seine guten Fähigkeiten mit glücklichem Erfolg ausgebildet. Daher ist er sehr gut vorbereitet, wenn er die Universität Halle bezieht. Er hat Lust sich dem Schulamt zu widmen . .

es der neckende Geist des Widerspruches, vielleicht auch halb unbewusst der Vorsatz, den Komponisten gleich mit dem ersten Akte zurückzuschrecken, dass ich auf diese grillenhafte Komposition verfiel, von der schon seit Jahren eine in manchen Zügen ähnliche Arbeit unter meinen Papieren lag." „Der bezauberte Wald", der für Reichardt bestimmt war, wurde 1798 geschrieben. „Roxane" stammte aus dem Jahre 1789. In der Tat sind die Berührungspunkte beider Entwürfe gross. Darauf wurde schon von Hauffen im „Archiv" hingewiesen.

In Goedekes „Grundriss z. Gesch. d. Deutschen Dichtung" Bd. VI. S. 34 (Buch 7 § 284, 1) ist nun gegen die Richtigstellung Hauffens eine Briefstelle Tiecks an seine Schwester, aus Göttingen vom 6. XI. 1792 datiert, angeführt, welche die Verfasserschaft Schmohls in Zweifel ziehen liesse. Sie lautet: „Bitte doch Wackenroder, dass er dir von Bernhardi den zweiten Akt der Anna Boleyn holt, packe auch diesen ja mit ein, auch die Briefe vergiss nicht, — kurz nichts, nichts meiner schriftlichen Sachen, — auch die nicht, die von Schmohls Hand sind, wie „Das Reh" und „Abdallah". Durch das kleine Wörtchen „auch", das die Besitzanzeige der schriftlichen Sachen aufnimmt, soll diese nun wirklich gleich auf „Das Reh" übertragen werden? Ich will eine Ungenauigkeit, eine Fahrlässigkeit im Ausdruck zugeben. Doch die Bemerkung findet sich in einem Brief: ein schnelles Niederwerfen der Gedanken ohne die Worte zu wägen und zu spalten! Das kennen wir bei Tieck auch bei der Ausführung seiner künstlerischen Entwürfe. Weise

ich es so von der Hand, dass die Anführung dieser Briefstelle in meiner Ueberzeugung, welche Tieck die Autorschaft des „Reh's“ abspricht, auch nur ein klein wenig ändern könnte, so dürfte dafür noch von einer anderen Seite eine Erklärung verlangt werden. Meine Ansicht stützt sich auf Kombinationen, die ich ähnlichen, die Verfasserschaft Tiecks betreffenden Vorkommnissen aus seinem späteren Leben entnehme.

Bei dem Abwägen dieser Nachrichten müssen wir in Betracht ziehen, dass Tieck in seinen Aeusserungen nicht gleichmässig genau und korrekt ist. Er gefiel sich häufig darin, mehrfache Deutungen für ein und dieselbe Sache zu geben. Bei der Hast und Flüchtigkeit seines Arbeitens, die ein Prüfen und Verbessern des Geschriebenen nicht zuliess, mögen sich seiner Phantasie Vorstellungen gezeigt haben, von denen er selbst nur unsichere Rechenschaft abgeben konnte. Er trieb einen Leichtsinn damit, vor dessen Verantwortung ein weniger unstäter Charakter zurückgeschreckt wäre. Seine allzu sensible Einbildungskraft ward hierin sein unschädliches, immerhin aber bitteres Verhängnis. Seine Lust am Producieren, eine gewisse Eitelkeit an der Menge seiner Arbeiten und eine sich damit äussernde Coquetterie liessen es ihn nicht so genau nehmen, einerseits dort als Autor genannt zu werden, wo er es nicht war, andererseits seine Verfasserschaft an einen dritten abzutretcn. Dies wissen wir aus seiner Verbindung mit Bernhardi, jenes aus der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Ausgabe.

Wie haltlos, wie grob phantastisch und ganz und gar Stimmungssache seine Aeusserungen waren, sehen

wir aus seinem eigentümlichen Benehmen in den Angelegenheiten seines Werkes über Shakespeare. Mit vollem Recht trug es ihm die harte und nicht unzutreffende Kritik Wilhelm Scherers[1]) ein in dem Spott über seine „masslose Versessenheit auf Shakespeare“. Zu aller Welt spricht er von dieser grossen Arbeit, alle Welt interessiert er dafür, kündigt bald ihr Erscheinen an, bald widerruft er es, da sich der Plan unter den modelnden Händen anders gestaltet hat, kurz er versäumt nichts, was auch ein kundiger Zeitungsschreiber von heute tun würde, um Stimmung für eine Sache zu machen. Giebt Tieck in der Einleitung zu den von ihm herausgegebenen „Ges. Schriften von J. M. R. Lenz“ 1828 Bd. I. S. 2 als Grund der verzögerten Veröffentlichung seines Shakespeare-Buches „Zufälle, Reisen, Krankheiten und andere Arbeiten“ an, eine Ausrede, die er unzählige Male auch in Briefen anwendet, so ist er Friedrich von Raumer gegenüber viel ehrlicher. Er entwirft dem Freunde ein Bild seiner seelischen Zustände, dem wir eher Glauben schenken dürfen. In einem Briefe vom 6. Dezember 1822 an Raumer[2]) schreibt er: „Mein Bestreben mag ein nicht unlöbliches gewesen sein; aber wie Weniges und wie Geringes ist geschehen und ausgeführt gegen das, was meine jugendliche Fantasie von meinen Tätigkeiten erwartete. Und warum ist so Vieles und vielleicht das Beste unterblieben? Wären es grosse Ursachen, eigentliche Schicksale, so könnte ich doch

---

[1]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur. S. 686.

[2]) Friedrich von Raumer, Lebenserinnerungen und Briefwechsel II. S, 141.

beruhigter sein: nein, Launne, Verwöhnungen, Aufschieben, Trägheit, Lust am Lesen, Schwelgen im Geist, Übermut im Projektieren, Spielen mit dem Leben, und hauptsächlich jener verächtliche Kleinmut, von dem Sie vielleicht gar keine Vorstellung haben, der mich immer wieder dahin bringt, mich und mein Leben auf Zeiten glatt hinfallen zu lassen.“ Wie sicher hat ihn da Schiller beurteilt, wenn er gelegentlich einer Genovefa-Besprechung an Körner unter dem 27. April 1801 von Weimar aus schreibt: „Es ist schade um dieses Talent, das noch so viel an sich zu tun hätte und schon so viel getan glaubt; ich erwartete nichts Vollendetes mehr von ihm. Denn mir däucht der Weg zum Vollendeten geht nie durch die Leerheit und das Hohle.“

In jenen Worten spricht Tieck zu einem Freunde wahrer, als er es dem Publikum gegenüber tut. Aber grade weil er den intimen Charakter der Vertraulichkeit bewahrt, darum müssen wir ihm eine so grosse, über die physische Verfassung des Augenblicks hinausreichende Bedeutung beimessen. Dieser Zwiespalt seines Wesens, diese Haltlosigkeit im Urteil von wahr und unwahr, von negativ und positiv, dieses Spielen und Tändeln mit dem Ernst der Tatsachen ist der Grund seines saloppen Unbekümmertseins, wenn es sich um Namen oder um besseres Wissen handelt. Aus diesen Gründen kann ich den Wert jenes Briefes aus Göttingen nicht hoch anschlagen, da ja auch die Tatsachen den Angaben widersprechen; am allerwenigsten durch ihn an den Ergebnissen der Hauffenschen Untersuchungen etwas geändert sehen.

Das waren die Voraussetzungen, unter denen ich zu dem Schluss kommen durfte: also streichen wir den Namen Piesker und setzen an seine Stelle: Schmohl.

Mit dem Wechsel in der Ausführung der einzelnen Teile von „Anna Boleyn“ machen schon äusserlich die Bogen einen wunderlichen Eindruck. Wir werden aber durch diese Doppelarbeit der Verfasser in den Stand gesetzt, jedem „Dichter“ das Seine zuzuschreiben, obgleich sie ein Autorsignum nicht dabei verwendeten. Tiecks Handschrift: ruhig, durchsichtig, klar, seiner Kräfte sicher bewusst, selten verbessernd; die andere Partei: hastig, schnörkelnd, seltsam flüchtig und unruhig, als ob der Schreiber den überlegenen Freund mit kritischem Auge über seine Schulter blicken fühlte, schnell im Ausstreichen, Verbessern und Einschalten.

Der zweite Aufzug umfasst vierzehn Scenen, die sich in folgender Weise auf die Verfasser verteilen:

Auftritt I: Tieck. Den Schluss dieser Scene bildet ein Lied, aus dem leicht die Melodie des jungen Dichters erkannt wird.

Es lautet:

Hinter schwarzen Wolkenschleier
Flieht der Sonne goldner Blick,
Wolken schwinden, schöner, freier
Kehrt sie dann zur Flur zurück.
Der Frühling entflieht,
Die Liebe verglüht.
Der Frühling schwebt wieder
Zur Erde hernieder,
Die Liebe kehrt wieder.

Auftritt II und III: Schmohl.
Auftritt IV und V: Tieck.
Auftritt VI—VIII: Schmohl.
Auftritt IX—XI: Tieck.
Auftritt XII—XIV: Schmohl.

In zwei, drei, sechs bis acht, zwölf bis vierzehn, also in den von Schmohl herrührenden Auftritten, finden sich Korrekturen von Tiecks Hand. Die Abmachung, nach der Tieck die leidenschaftlichen Scenen, Schmohl dagegen die kalt berechnenden Auftritte ausführen sollte, ist natürlich nicht so streng inne gehalten, wie es bei der Formulierung des Vorsatzes geklungen haben mag, eventuell noch jetzt klingt. Etwas rauher und poesieloser freilich bieten sich die Ausführungen Schmohls dar, aber man merkt doch deutlich, wie stark der Bann des Freundes ihn umspannt. Er fühlt sich unfrei und in eine Lage gedrängt, wo ihn nur Tiecks Feuer und die Leidenschaft seines Impulses festhält.

Ausser diesem, aus der Vergleichung der Handschriften begründeten Beweise, dass nicht Piesker sondern Schmohl der Arbeitsgenosse Tiecks gewesen sei, haben wir in Wackenroder einen Zeugen für die Richtigkeit unserer Annahme.

Aus den Briefen, die Wackenroder von Berlin aus an seinen in Halle und dann in Göttingen weilenden, zärtlich geliebten Tieck schreibt, lernen wir in mannigfacher Weise die Bedeutung der „Anna Boleyn“ kennen, die sie hauptsächlich bei dem Berliner Freunde genoss. Er ist eifrig um das Stück bemüht. Er sucht Rambach zweimal auf, um das Drama von ihm zu holen und

seine Meinung zu erkunden. Er trägt es zu Bernhardi und meldet ganz begeistert an Tieck[1]): „Es geht ihm (Bernhardi) beinahe so wie mir: es ist ihm schwer, etwas zu tadeln oder Verbesserungen vorzuschlagen. Ich habe mir alle mögliche Mühe gegeben: aber glaub's mir, ich finde wahrlich nichts. Den zweiten Akt versteh ich immer besser und find ihn immer schöner und schöner. Ganz vortrefflich ist's, dass die Anna am Ende vornehmlich nur ihrem Heinrich zu Gefallen entfliehen will; nur ihm zu Liebe, damit ihre Gegenwart ihn nicht stören soll. Äusserst feiner, tiifftiger, rührender Grund!" Als er erfährt, dass Tieck das Stück nicht vollenden werde, da klagt er laut zu ihm: „Und warum verlässt Du deine arme Anna B. im Tode? frag ich Dich sehr ernstlich. Es sollte mir leid tun, wenn der Gegenstand das Interesse für Dich verloren hätte". Und unwilliger im Jahre 1793: „Was Du nun wieder für Zeug machst? Deine Anna Boleyn liegen zu lassen. Es wäre mir sehr leid, wenn für immer. Was hast Du denn wieder dran zu kritteln?"

Aus diesem Schreiben erfahren wir dann auch die Mühe, die sich Tieck giebt, auf Schmohl einzuwirken, seine Phantasie zu beleben, sein Interesse zu wecken und ihn fähig zu machen für die Arbeit, die sie gemeinschaftlich vorhaben. Also auch dann noch gemeinschaftlich, als sie Berlin schon verlassen hatten! Da lesen wir unter dem „fünften Mai, Sonnabend abends: Was Schmohl betrifft, so grüss ihn

---

[1]) H. v. Holtei, Briefe an Tieck Bd. IV. S. 170 ff.

herzlich. Ich sollte denken, dass dein Feuer notwendig durch längeren Umgang in sein kühleres Blut übergehen, und ihn immer mehr vom Felde der trockenen Betrachtung abziehen müsste, um ein Jünger deiner Göttin, der Phantasie zu werden". Und wenige Tage später, am 11. Mai 1792, treffen wir die Notiz: „Dass Schmohl durchaus kein freiwilliger Diener der Musen werden, nicht auf dem Altar der Grazien opfern will, wundert mich doch. Sein fremdes, frostiges Betragen gegen deinen Freund Shakespeare muss dich wohl natürlich beleidigt haben. Sollte dein Geschmack denn gar nicht an seiner Denkungsart abfärben, wie an der meinigen?"

Man merkt aus allem, wie bitter für Tieck das Arbeiten mit Schmohl war, wie hart die Enttäuschung wie kränkend die Nichtachtung und wie verzweifelt die Stimmung in der Erkenntnis der grossen Lücke zwischen dem Ziele und dem Beginnen. Dass sich dieser Kampf nach innen und nach aussen um die Ausführung der „Anna Boleyn" dreht, wird aus folgenden Worten deutlich, die ohne nähere Datumsangabe, nur „Dienstags, 1792" von Wackenroder an Tieck gesandt wurden: „ . . . . . Die Abschrift vom ersten Akt der Anna Boleyn hab ich auch gesehen. Hast du noch etwas drin geändert? Den eingeschobenen Auftritt vor Norris Monolog hab ich gefunden. Schmohls und deine Hand wechselt auf eine kuriose Art ab. Einmal hat Schmohl nur ein paar Worte geschrieben: es ist viel, dass Du mehr Geduld hast als er".

Doch die Geduld reichte nicht aus, den dramatischen Entwurf mit eigener Kraft zu Ende zu führen.

Er blieb unvollendet, wie er bisher auch unveröffentlicht blieb.

* * *

Unter den Litterarhistorikern war Rudolf Haym meines Wissens der erste, der in seinem 1870 erschienenen Werke „Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes“ darauf hinwies, dass die über das Leben und Dichten Ludwig Tiecks uns vorliegenden Veröffentlichungen von der wissenschaftlichen Forschung nur mit Vorbehalt zu benutzen seien. Er machte dies geltend im Hinblick auf R. Köpkes 1855 in Leipzig erschienenes, zweibändiges Werk, das aus reichen mündlichen Erzählungen und Gesprächen nnd nicht weniger zahlreichen schriftlichen Aufzeichnungen ein Bild des Dichters geben sollte. Zum Teil konnte die Richtigkeit der hierin angegebenen Geschehnisse nachgeprüft werden, als ungefähr zehn Jahre nach dem Erscheinen des Köpke'schen Buches Karl von Holtei die an Tieck gerichteten Briefe herausgab. Beide Quellen wurden von Haym in den über Tieck handelnden Kapiteln seines Werkes dankbar benutzt, obgleich er stets auf der Hut war, sich von ihnen irre führen zu lassen. „Tieck selbst sowohl wie sein Biograph erzählen nicht blos, sondern sie färben und suchen zu stimmen. Durch beide ist namentlich über die Jugendperiode des Dichters eine Beleuchtung ausgebreitet worden, deren Täuschungen bei näherer und unbefangener Betrachtung um so weniger standhalten, als die berichteten Tatsachen selbst den Anhalt zu einer vielfach abweichenden Auffassung an die Hand geben“. (S. 19 und 20 bei Haym).

Indem ich meinerseits nun die Veröffentlichungen der Zeitgenossen und der Freunde Tiecks in Verbindung brachte, suchte ich mir die durch Tatsachen gestützten Steinchen heraus, die ich zu dem Mosaik des ersten Kapitels zusammensetzte. Daher kam es, dass ich in Tieck nicht den Wunderknaben sah wie Köpke, sondern nur einen reichbegabten, früh durch Bewunderung und Verhätschelung verweichlichten, willensschwachen Jüngling, dem die feste Schulung zum Grossen fehlte.

Die von Haym geäusserten Bedenken hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der überlieferten Nachrichten hatten in sorgfältiger Nachprüfung Adolf Hauffen zu seinem Ergebnis geführt und damit die Richtigkeit jener Vermutungen erwiesen. Auf dem gleichen Wege gelangte ich zu dem Resultat über Schmohls Teilhaberschaft an „Anna Boleyn“.

Am Schluss seiner Arbeit zählt Hauffen alles das auf, was er neben dem nicht vollständig erhaltenen Drama „Roxane“ noch in dem handschriftlichen Nachlass Tiecks gefunden habe. Seine Aufzählung ist trotz der zwölf verschiedenen Punkte, die sie angiebt, unvollständig. Erzeugnisse des Alters und der frühsten Jugend wechseln bunt mit einander ab. Vor allem fehlen zum grössten Teil die Jugendarbeiten des Dichters, deren doch noch über zehn nicht veröffentlicht waren und sind. Ich erlaube mir daher in diesem Punkte die Angaben Hauffens zu ergänzen, schliesse aber das von vornherein aus, was Köpke von den Jugendstücken in dem chronologischen Verzeichnis zu Tiecks Werken anführt. (Köpke, L. Tieck II. [285] ff.)

1. Zwei kleine Bändchen Gedichte (von denen Köpke in den „Nachgelassenen Schriften" einige veröffentlichte).
2. Zugleich mit der „Sommernacht" (Nachg. Schr. I. [3–20]) aus dem Jahre 1789 stammende Theaterstücke:
   a) Jason und Medea (Fragment).
   b) Siward.
   c) Gotthold.
   d) Die Räuber (Nachschrift des Schillerschen Stückes 5. Aufzug.)
   e) Der doppelte Vater.
   f) Ich war doch am Ende betrogen.
   g) Die Heirat.
3. Aus dem Jahre 1790
   h) Die Friedensfeier.

   Ferner folgende Stücke, bei denen Tieck keinen Titel angab; von mir geschah es einer besseren und leichteren Orientirung wegen.
   i) Der alte Meiners.
   k) Die Liebhaber.
   l) Die Heirat (mit einigen Änderungen den Inhalt des gleichnamigen Stückes von 1789 wiederholend).
   m) König Braddeck.
4. Ohne Jahreszahl
   n) Der letzte Betrug ist ärger als der erste.
5. Ein unvollendeter Aufsatz „Über das Erhabene" (Vergl. das Einleitungskapitel) 1792. Bemerkungen zu „Viel Lärm um nichts" und „Wie es Euch gefällt". (Lückenhafte Studien und

Notizen zu seinem nie zu Ende gediehenen Werke über Shakespeare.)

In seiner Zusammenstellung giebt Hauffen als Nummer fünf eine ossianische Skizze aus dem Jahre 1791 an und gesteht durch diese Rubrizirung Tiecks Verfasserschaft zu. Ich habe nach Einsichtnahme in das Manuskript guten Grund auch dieses kleine Dichtwerk Tieck abzusprechen und als Verfasser eben jenen Schmohl anzusehen, den wir schon als den Autor von Teilen der „Anna Boleyn" und „Das Reh" hinstellten.

Der Sänger Ullin wird von der Prinzessin Iwona aufgefordert, das Lied auf den Tod ihres Geliebten zu singen, der durch Bruderhand meuchlerisch erstochen wurde. Die durch den Gesang heraufbeschworenen Erinnerungen überwältigen das Mädchen und töten es. Mit einigen verherrlichenden Worten auf den plötzlichen Tod Iwonas lässt Ullin seinen Gesang ausklingen.

Das ist in dürren Worten der Inhalt von 208 Zeilen. Die Diktion ist unbeholfen und schwer, das Phantastische plump und die Bilder nur in Worten gaukelnd, ohne feste Anschaulichkeit zu geben. Platt und schwunglos, gequält und befangen in einer eigentümlichen Unsicherheit der Bewegungen. Gleichzeitige Versuche Tiecks in Ossians Manier wie „Ullins Gesang" oder „Ullins und Linufs Gesang" (Nachgel. Schriften Bd. I. 195-204) zeigen neben grösserer Eleganz im Technischen auch feineres Empfinden für poetische Schönheiten im Ausdruck und im Ausmalen des Gegenständlichen und ein flüssigeres Ausarbeiten des Vorwurfs. Beiden ist Ossian der Lehrer in Form und Inhalt und doch gehen beide in der Reife der Behandlung des Sujets auseinander.

Ist der Charakter der Dichtungen, wenn ich diesen hohen Namen für die Jugendarbeiten wählen darf, schon so verschieden, so kommen noch zwei Umstände hinzu, die für Schmohl ins Gewicht fallen und sich gegen Tieck wenden.

Zu dem lyrischen Versuch ist in ähnlicher Weise wie zu dem Drama „Das Reh“ eine Art Brief als „Vorerinnerung“ geschrieben, in dem sich der Verfasser ob seiner Kühnheit: zu dichten entschuldigt und Erklärungen zu einem näheren Verständnis seines Poems abgiebt. Ich möchte beide Einleitungen hier anführen, um durch die Gegenüberstellung ihre Gleichartigkeit klarer zu erweisen.

Die Vorrede zu dem Drama lautet:

„Liebster Freund!

Mit grosser Freude habe ich Deinen Brief gelesen und mit noch grösserer Dein Trauerspiel. Welch ein schönes Stück hast Du aus der Fabel der Ino zusammengesetzt? Neue Charaktere, schöne Situationen, eine vortreffliche Verbindung der Scenen, kurz — alles, was man nur von einem guten Stücke fordern kann. Doch mit Erstaunen und mit Lachen las ich die Stelle Deines Briefes, in der Du mich aufforderst, auch ein Stück aus der nämlichen Fabel zu machen. Ich ein Dichter? Der ich bis jetzo nur noch wenige Gedichte gelesen, noch kein einziges selbst geschrieben habe, ich sollte mich sogleich an die schwerste aller Dichtungsarten wagen? Doch gewöhnte ich mich nach und nach an den Gedanken, ich überlegte hin und her und so entstand in zweien Abenden dies Werkchen. Aber Freund wirst Du mich nicht für einen der grössten Betrüger unter der Sonne halten? Du schickst mir eine kostbare Waare und erwartest dafür eine ähnliche; Du schickst mir einen belvederischen Apoll und ich schicke Dir dagegen einen elenden Umriss von der grotesken Figur eines Sphinxes; denn

Du triffst in diesem Spiel der Phantasie (— erlaube mir für dies Geschmiere diesen noch zu edlen Namen) weder Charaktere, weder Einleitung, Ausführung noch Verbindung der Scene. Seichte, fade, witzige Einfälle, crasse ungehobelte Ideeen müssen bei mir Deine schönen Schilderungen, Deine vortrefflichen empfindungsvollen Scenen ersetzen. Du hast Gozzi's Feenmärchen gelesen. Sein schlechtestes ist gegen dies gehalten noch ein Meisterstück. Ich schicke Dir das Ungeheuer blos in der Absicht, um Dich auch beständig abzuschrecken, mir etwas ähnliches irgend einmal wieder zuzumuthen, und zugleich um Dich zu überzeugen, wie falsch Deine Behauptung sei, dass jeder Mensch, wenn er nur wolle, ein Dichter sein könne. Denn wenn Du nur die ersten Seiten von diesen (ich weiss wirklich nicht, wie ich es nennen soll) wirst durchgelesen haben, wirst Du sogleich zugeben müssen, dass ich der elendeste Dichter bin, der jemals eine Feder angesetzt hat. — Das Feenmärchen ist elend genug, denn ich habe es selbst erfunden, und es ist weit leichter ein selbst erfundenes Märchen in Handlung zu setzen als aus mehreren, wie Gozzi getan hat, ein dramatisches Stück zu machen.

Zwei Charaktere der italienischen Komödie habe ich beibehalten. Tartagla und Trüffaldin, um mich völlig zu prostituiren, da ich sie auftreten lasse, ohne die komische Kunst zu haben, sie angenehm zu machen.

Bei der ganzen Sache wirst Du blos meine Aufrichtigkeit bewundern, dass ich meine Schwäche so sehr blosgebe und Dir ein Ding zuschicke, das nicht einmal des Papieres und des Postgeldes wert ist.

Ich erwarte künftig, wie Du mir versprochen hast, mehrere Deiner poetischen Arbeiten, aber zugleich Dein unwiderrufliches Urteil, nie wieder die Feder anzusetzen und mich an der Muse der göttlichen Dichtkunst zu versündigen.

In höchster Eile

Lebe wohl

ich bleibe

Dein Freund

Schmohl."

In diesen Erwartungen täuschte er sich und er wird noch so manches liebe Mal die Feder angesetzt haben, um der Aufforderung seines Freundes zu willen zu sein. Davon zeugt schon gleich der lyrische Erguss „Iwona“. Die „Vorerinnerung“ — die Wahl dieser Bezeichnung an Stelle eines Briefes ist schon litterarischer und zeugt von einem Gefühl schöngeistiger Sicherheit — lautet in der Handschrift also:

„Ich habe garnicht die Absicht, den folgenden Aufsatz für ein Gedicht auszugeben, sondern ich sehe es selbst nur zu gut, dass er höchstens Ideen zu einem Gedicht enthält. Ich gab mir Mühe, Ossian so viel als möglich nachzuahmen, und darüber ist der Gang der Geschichte vielleicht dunkel geworden. Ich gestehe auch gern, dass das Ganze mehr Konthur als ausführliche Zeichnung sei. Die Verse, die eigentlich keine Verse sind, habe ich, soviel ich konnte, nach der jedesmaligen Stimmung der Seele des Redenden abwechseln lassen, und blos mein Gefühl dabei um Rat gefragt; es ist daher leicht möglich, dass jedes andere Ohr keinen Rhythmus darin findet. Bilder und einzelne Ausdrücke werden nur denen dunkel sein, die mit Ossian ganz und gar unbekannt sind. Aber leider, zu meiner Schande gesteh ich's, habe ich das Ganze so im Fluge zusammensetzen müssen, dass dieses Gedicht nicht einmal diese Apologie verdient.“

Diese captatio benevolantiae für den Kreis der Kameraden und für den Meister unter ihnen, Ludwig Tieck, dieses scheinbare Sichkleinmachen und Sichbücken, während die Augen heimlich nach einem Gipfel schielen, stimmt in Farbe und Tongebung ganz mit der Weise des Briefes überein, den Schmohl seinem dramatischen Entwurf als Einleitung an Tieck vorsetzt. Mit dem Drama mag er überhaupt zum erstenmal dem Drängen seines Freundes: sich im eigenen poetischen

Schaffen zu versuchen, etwas zaghaft nachgekommen sein. Er macht mehr Umstände, schmeichelt seinem Freunde, dessen Arbeit er dem Kunstwerk eines „belvederischen Apolls“ gleichstellt, braucht möglichs harte und scharfe Ausdrücke für sein „Spiel der Phantasie“ und erniedrigt sich um so mehr, je höher er den Ruhm Tiecks stellen kann. All der umständsichen Versicherungen bedarf es später nicht mehr. Schmohl ist gewöhnt an die Zumutungen seines Jugendgenossen „man könne dichten, wenn man nur wolle“, ihr Verkehr ist auch intimer geworden, sie haben die Vorwürfe und Ausarbeitungen im Hin und Her der Meinungen und Gedanken durchgesprochen, und so schwand allmählich die kriechende Ängstlichkeit des Unbegabteren dem Talentvollen gegenüber. In dieser Weise wird die Haltung des Schreibers selbstbewusster bei allem Unvermögen. Es ist interessant, dass Schmohl in den „Vorerinnerungen“ regelmässig sein Opus ausgehen lässt aus seinen Händen mit dem Hinweis, dass „grosse“ oder die „grösste“ Eile ihm den Genuss eines ruhigen Ausarbeitens und Ausspinnens seiner dichterischen Einfälle geraubt. Von sämmtlichen, auf uns gekommenen Jugendarbeiten Tiecks enthält auch nicht ein einziges dergleichen Einleitungen und Entschuldigungen. Ausserdem nimmt Tieck in technisch-poetischen Fragen einen weit höheren Standpunkt ein, als er an jenen Stellen geäussert ist.

Zu diesen mehr internen Gründen, mit denen ich „Iwona“ Schmohl zuweilen will, kommt als eigentlich ausschlaggebend noch hinzu, dass jenes Drama „Das Reh“, bestimmte Teile der „Anna Boleyn“ und diese

lyrische Skizze von ein und der selben Hand geschrieben sind. Von jener Hand, die den Brief für „Das Reh“ an Tieck schrieb und sich mit Schmohl unterzeichnete. Ich meine, da kann ein Zweifel über die Verfasserschaft weiter nicht herrschen.

Der junge Tieck in seinem Verhältnis zu Shakespeares tragischen Spielen

— — — — — — — — — —

Titania

Ich streue bunte Blumen anf dein Haupt,
Es wehe Veilchenduft um deine blonden Locken,
Und goldne Phantasien schweben dir vorüber!
O singe, wie vor dir noch keiner sang,
Wie nach dir nimmer einer singen wird!
Die wonnigsten Gefühle trag ich jetzt
In deine Brust. Ergiesst, ihr bunten Blumen,
Die Kraft! Entzünde in ihm, Phantasie,
Die hellste, reinste Flamme, wie sie nimmer noch
In eines Menschen Brust gebrannt! O sei
Der grösste Sänger, den die Vorwelt sah,
Zu dessen Höhe nach dir Keiner sich
Erschwingen wird. Erblicke mit Entzücken
Der Sonne Aufgang und den goldnen Abend,
Durchwandle einsam oft den grünen Hain
Im Mondenschimmer, deine Brust durchbebe Wonne,
Wenn junges Frühlingslaub aus braunen Stämmen quillt!
Sei gross, und ahne deine Grösse nicht;
Sei milde, nimmer schwelle deine Brust
Verwegener Stolz; erfahr es nimmer, dass
Du sonst der Erste aller Sterblichen!

Oberon

Ich schütte diesen zaubervollen Tropfen
Auf dich herab und deine Brust durchströme
Die hellste, flammendste Begeisterung! Der
Gedanken höchster Flug durchbreche Alles,
Was dir entgegentritt! Wirf alles nieder
Und überspringe jede Kluft mit Kühnheit!
Dein Genius überfliege jede Grenze,
Dein Geist belausche in der Erde Schlünden
Der Zauberei Geheimnis, hebe sich
Zum Himmel auf! Du wirst dich oft erfreun
Beim nächtlichen Gewitter, wenn der Sturm
Die Eichen von den Bergen reisst, ins Tal sie wirft.
Du wirst mit frohem Mut die Schrecken der Natur
Anblicken, freudig wird dein Busen klopfen,
Wenn du am jähen Absturz stehst, und unter dir
Der kosenden Gewässer wildes Brausen
Verhallt. — O singe, wie vor dir noch keiner sang,
Wie nach dir nimmer einer singen wird!
So glänze du, der strahlenreichste Diamant,
So lebe von Jahrtausenden gepriesen!
Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der spätste Enkel
Wird dich beneiden, mit Entzücken denken,
Ich möchte Shakespeare gewesen sein!

— — — — — — — — —

So bringt der sechszehnjährige Tieck, hingerissen von der Grösse des britischen Dichters, diesem in der „Sommernacht" seine ersten Huldigungen dar. Es ist das Stammeln eines Kindes, das den Wert der Persönlichkeit erfüllt hat, dessen Seele die Wesenheit dieses Künstlers erkannt hat und umspannt, aber nicht die Kraft besitzt, durch Worte der Empfindung Ausdruck zu verleihen, während die Naturschilderungen

überraschend schön sind. Dankbarkeit gab ihm den Gedanken ein, Shakespeare zum Mittelpunkt eines kleinen dramatischen Versuches zu machen, zum Gegenstand der Apotheose einer überschwänglichen Stimmung, wo die Leidenschaft sein Blut von den Fesseln des Alltages frei machte und ihn in Regionen emporhob, in denen er ein ganz schwaches Wissen von entfernter Ähnlichkeit der Seelen spürte. Ein leiser, leiser Dichterwahn?

Aus jenen Versen weht die gleiche Begeisterung, der gleiche Rausch, wie er Tieck packte, als er zum allerersten Male die Bekanntschaft mit einer Dichtung Shakespeares machte. Köpke erzählt davon und weiss in seiner Darstellung geschickt Lichter aufzusetzen, um der Begebenheit Glanz und Fülle zu geben und daraus eigentlich erst eine Begebenheit zu machen.

Eines Tages fiel dem jungen Tieck „bei einem sonst ziemlich gleichgültigen Schulkameraden ein Teil des Eschenburg'schen „Shakespeare" in die Hand. Es war „Hamlet". Sogleich eilte er mit seiner Beute nach Hause. Voll Ahnung und gespannter Erwartung konnte er die Ungeduld nicht länger zügeln. Sein Weg führte ihn über den Lustgarten durch eine der Pappelreihen, die denselben damals umschlossen. Es war ein nebliger Abend im Spätherbst; ein feiner, durchdringender Schlagregen begann soeben zu fallen. Unter den Bäumen glommen einige kümmerliche Öllaternen. Ludwig trat hinzu. In dem matten, unsicheren Schimmer wollte er wenigstens das Personenverzeichnis ansehen. Kaum hatte er einen Blick in das Buch geworfen, als er sich auch schon gefesselt fühlte. Die

nächtliche Scene, die ersten Reden der Wachen, das Erscheinen des Geistes, alles erfüllte ihn mit zauberischem Grausen und doch mit unendlichem Entzücken. Er fühlte nichts von dem Herbstwinde, der ihm den Regen entgegentrieb, nicht dass er Schirm und Buch unbewusst im Gleichgewicht erhalten musste, nicht dass er auf feuchtem Laube stand. Er sah und hörte nur Hamlet. Er las und las; erst mit dem Totenmarsche hörte er auf. Durchnässt, an Händen und Füssen erstarrt, fand er sich wieder. Er war nicht zu Helsingör; aber aus der Tiefe der Vergangenheit war auch ihm ein Geist wiedergekommen, grösser und gewaltiger als die Majestät des ermordeten Dänemark, der zu ihm gesprochen hatte; er hatte in nächtlicher Stunde den Ruf des Geistes vernommen. Jetzt endlich eilte er nach Hause, nicht ohne Ahnung einer irdischen väterlichen Zurechtweisung. Aber was waren ihm alle Befürchtungen im Vergleich mit der Erscheinung, die er heute gehabt hatte!" (Köpke, Leben Tiecks I. 42)

Alle anderen Interessen traten nach diesem grossen Ereignis in den Hintergrund. Das schnell auflodernde Interesse für den Dichter gab Veranlassung, dass Tieck sich nur noch mit dem so überraschend gefundenen Freund beschäftigte. Hier erhielt er auch sogleich den ersten Anstoss zu dem Lieblingsplan seines reifenden Alters: über die Kunst und das Wesen Shakespeares, auf den Bodmer schon 1732 in der Einleitung zu seiner prosaischen Verdeutschung von Miltons „Verlorenem Paradies" als den engelländischen Sophokles hingewiesen hatte, ein umfassendes Werk zu schreiben. Bis hierher reichen die Wurzeln jener

Aeusserung, die Tieck in seinen, im Jahre 1800 erschienenen „Briefen über Shakespeare“ (jetzt „Kritische Schriften“, Leipzig 1848. Bd. I. S. 141) niederschreibt: „Das Centrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne dass ich es erst weiss, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm, meine Ideen sowie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die anderen Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich. Alles Göttliche, ich mag es in Indien, Griechenland oder Spanien, in unserer Zeit oder in den frühesten Traditionen der Urwelt finden, in sinnreichen Gesprächen oder in den Tönen der ältesten Sprache, in der Natur, alles erscheint mir unter seinem Bilde, das heisst im Anschauen der Kunst und Vollendung, ich weiss es zu brauchen, es gehört mir an, es sind lauter Schauspiele, die er nur zu schreiben vergessen hat.“

Max Koch schildert in einem interessanten Aufsatze[1]) Ludwig Tieck in seinem Verhältnis zu Shakespeare und verfolgt die Regungen des begeisterten Jünglings und Jüngers zu den Werken des Briten durch alle Jahre seines Lebens, von dem ersten Auftauchen des weitgehenden Planes und der ersten schriftlichen Äusserung darüber aus den Jahren 1792 und 1793 bis zu dem Tode Tiecks, der dem dauernden Zögern und dem schwankenden Wollen ein sicheres Ziel setzte.

Die Zeit, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, liegt vor 1792 und umfasst also kein Lebens-

[1]) Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 1896, 32.

werk, sondern nur die ersten Anfänge dazu, die ersten Vorbereitungen zum Entwurf eines stattlichen Baues. Wenn ich das Schaffen Tiecks und insbesondere seine Bemühungen um Shakespeare vergleichen darf mit der Tonführung eines Liedes, einer Symphonie, so ist jener Zeitabschnitt und das jungenhaft ungestüme Drängen seiner Kräfte ein Auftakt zu dem Ganzen, ein Achtel- oder Sechzehntel-Vorschlag ohne grosses Pathos, aber doch immer organisch mit dem Hauptwerk verbunden. Darin mag auch der Grund und die Berechtigung liegen, mit der ich der ersten Bekanntschaft Tiecks mit Shakespeare und der Art, wie dei Einfluss dieses Genies in den Jugendarbeiten des deutschen Romantikers zum Ausdruck gelangt, eine Untersuchung widme.

In dem Kapitel meiner Einleitung hatte ich schon erwähnt, dass ich mich nur auf unveröffentlichte Manuskripte stütze und dabei doch die Lustspiele, Possen und jene tragischen Stücke des jungen Dichters ausser Acht lasse, die nur unvollendet oder grob zerstückelt auf uns gekommen sind. Danach wird die Zusammenstellung der Gegenstände unserer Behandlung folgende sein:

I. Gotthold
II. Siward
III. König Braddeck

Tieck konnte Shakespeare nicht im Original lesen, da er des Englischen nicht mächtig war. Wenigstens nicht in den Jahren, in denen er mit den Schöpfungen des englischen Dramatikers bekannt und vertraut wurde. Die Privatstunden für jene Sprache bei seinem Lehrer Seidel, für den er dann eine Übertragung von Middletons

„Leben des Cicero“ anfertigen musste, begannen erst im Jahre 1791. So bediente er sich der Shakespeare-Übersetzung des Eschenburg, wie Köpke angiebt. Friesen bestätigt in seinem schon genannten Werke II.[274] die Angaben dieses Biographen: „Gewiss ist es, dass Tieck wie Schlegel ihre erste Bekanntschaft mit Shakespeare der Eschenburgischen Übersetzung verdanken.“

Das Quellwasser ist nie so schön und frisch, wenn es uns, erst auf Flaschen gezogen, gereicht wird; ein Trank unmittelbar aus dem Bach ist erquickender und echter. Mit ihm saugen wir etwas von der Kraft ein, die unmerklich in den Wasserperlen schwebt und sie belebt.

Wir wollen sehen, wie Tieck der Trank gemundet.

I.

Gotthold

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Personen:

Artur, König
Gotthold, ein Ritter am Hofe Arturs
Machdole
Eleonore, Machdoles Geliebte

Ritter, Knappen, Diener, Soldaten.

Erster Aufzug: Auf der Strasse vor der Burg Wildung geht Machdole wartend auf und nieder. Die verabredete Zeit des Stelldicheins ist schon lange da und Mitternacht bald vorüber. Endlich erscheint Eleonore auf dem Altan und in ängstlichen, besorgten Worten fragt Machdole die Geliebte, ob der Zorn des Vaters noch immer gegen ihn sei. In dieser Empfindung

hat sich nichts geändert. Im Gegenteil. Der alte Wildungen, in dem die Rache wegen der Ermordung seines Oheims durch einen Blutsverwandten des Machdole nicht zur Ruhe kommen kann, hat erst kürzlich wieder mit allem Nachdruck ihre gegenseitige Neigung verflucht und ihre Verbindung verboten. An eine Aussöhnung ist nie zu denken. Die Liebenden beteuern sich mit Schwüren ihre Liebe, aber als der Ritter als einen Beweis und als ein Zeichen der Neigung verlangt, Eleonore solle mit ihm entfliehen, da wehrt sie sein Drängen mit aller Kraft ab und verschanzt sich hinter die Pflichten, welche die Tochter dem Vater schuldig sei. Unmöglich kann sie den Vater allein lassen, er würde sie verfluchen, und den Fluch zu ertragen, ist sie nicht stark genug. Nur dann, wenn er sie gar zu grausam behandelt, dann entschliesst sie sich zur Flucht. Mit dieser Versicherung nehmen sie Abschied von einander. Aber ein „feiler Sklave" hat sie belauscht und die Kunde von ihrem Gespräch sofort dem Burgherren gemeldet. Eine Schar Diener mit Fackeln und Schwertern dringt aus dem Burghof und greift Machdole an. Nach kurzem Klingenkreuzen muss die Menge vor dem Einzelnen weichen und der Ritter geht, mit Kraftausdrücken auf die Angreifer schimpfend, fort, seine Vasallen zu rüsten.

Während dessen hat Artur an seinem Hofe die Ritter zusammengerufen und ladet sie in einer Ansprache zu einem Turnier ein. Die Gefahr sich zu verliegen ist kaum noch abzuwehren, und damit die Waffen und Glieder wieder frisch und sicher werden, soll vor den Schranken ein heisses Kämpfen statt-

finden. Doch der „Totenritter“ fehlt in dem Kreise. Der König erhält auf seine Frage nach ihm keine Antwort. Da ihn Sorge um diesen tapferen Ritter ergreift, macht er sich auf, ihn zu suchen.

In einer Wildnis trifft er ihn. Der „Totenritter“ liegt im brünstigen Gebet auf den Knieen und giebt seiner unglücklichen und schmerzzerrissenen Stimmung in bitteren Worten Ausdruck. Der König erschrickt vor dem Aussehen und dem Gebahren des Ritters und bittet ihn wiederholt um Aufklärung über die Geschehnisse, die eine so grosse Wandlung in dem Mann hervorgebracht haben. Aber vorläufig weigert sich der namenlose Ritter, eine Erklärung abzugeben. Erst als Artur ihn zum Turnier auffordert und als Teilnehmer an dem geplanten Kampf Wildung nennt, da fährt jener ganz zornig auf und entdeckt dem König sein Schicksal. Dieser Wildung hat die Ehre seiner Schwester verletzt, von diesem Wildung ward sein Vater meuchlerisch erschlagen, als er das an seiner Tochter begangene Verbrechen rächen wollte und den Verführer zum Zweikampf gefordert hatte. Des Ritters eigener Sohn wurde bei seiner Anwesenheit von diesem Bösewicht geraubt. Nichts als Unrecht und Verderben ist ihm zugefügt. Jetzt darf er auch seinen Namen nennen, der dem König bekannt klingen muss: Gotthold. Nun will er Rache nehmen an dem Manne, der sein Glück zerstört, und dankbar ist er für die Hilfe, die ihm von Artur verheissen wird. Noch acht Tage will er am Hofe des Königs bleiben, um an dem Turniere teilnehmen zu können; dann will er sich

rüsten, den Verräter in seiner Burg zu stürmen. In einem neuen Gebet findet Gotthold Beruhigung.

Zweiter Aufzug: Vor den Schranken stehen die Ritter zum Kampf bereit. Sie warten noch auf das Erscheinen des Totenritters, der langsam und gesenkten Hauptes naht. Auf ein Zeichen des Königs beginnt das Turnier. Gotthold nimmt seinem Versprechen gemäss daran teil und es ist ihm ein Leichtes in allen Gängen Sieger zu bleiben. Der Zweikampf mit dem König, der auf dessen Wunsch und Befehl stattfindet, bleibt unentschieden. Doch Artur gesteht, dass der Totenritter ihn habe schonen wollen, und erkennt ihm den Preis des Kampfes zu. Die Mannen verlassen die beiden Helden und das Alleinsein benutzen Gotthold und der König zu dem Austausch von Gedanken, die an ihr erstes Gespräch anknüpfen.

Gotthold: (steht in Gedanken).

Artur: Was denkst du, Freund?

Gotthold: Rache und Wildungen! — Rache, heisse, unersättliche Rache!

Artur: Nichts als solche trübe Gedanken?

Gotthold: O wäre erst die Woche verflossen, die mich an Eurem Hofe festhält.

Artur: Was macht Euch so ungeduldig?

Gotthold: Der Geist meines Vaters umschwebt mich und winkt mir: Rache! — Die Seele meiner Schwester flüstert in mein Ohr: Rache! — Das Blut meines vielleicht gemordeten Sohnes schreit mir entgegen: Rache! — Und doch säume ich noch, zaudere hier und lasse indess die Zeit vorübereilen.

Artur: Nur diese Woche noch, schnell wird sie enteilen.

Gotthold: Und wenn sie wie ein Waldstrom vorüberrauschte, würde sie meiner Rache doch nur Schneckensgang gehen. — Aber ja, ich will noch bleiben, wie ich Euch versprach.

Artur: Ich verlasse Euch. (geht ab.)

Zwei Knappen erscheinen. Jeder trägt auf einem Kissen einen goldenen Sporn: den ersten Preis der Lanze, den ersten Preis des Schwertes. Gotthold dankt, doch freuen kann er sich nicht über die Anerkennung seiner Tapferkeit. Er will gehen, das Grabmal seines Vaters zu besuchen.

Die Sehnsucht und die Ungewissheit über das Schicksal seiner Eleonore haben Machdole wieder vor die Burg Wildungen getrieben. Von den Rüstungen, die er schon vor drei Tagen vorhatte, ist scheinbar nichts unternommen, obgleich er ahnen hann, wie hart der Vater die Tochter bestraft hat. Ein Diener überbringt ihm einen Brief. Er ist von der Geliebten. Sie schildert ihre Leiden: im Burgverliess muss sie schmachten, Schlangen sind ihre Gesellschaft und jeder Winkel des Gewölbes äfft ihre Klage nach. „Bei unserer Liebe, bei allen Göttern beschwöre ich dich, suche mich zu befreien, den dritten Tag erlebe ich sonst nicht mehr, auch wenn Du mich nicht mehr liebst, wenn Du blosser Menschenliebe empfänglich bist, so bitte ich Dich, rette Deine unglückliche Eleonore.“ Der Appell an seine Menschlichkeit, wenn das Gebot der Liebe schweigen sollte, ist so recht das Zeichen jener Tage, in denen der Ruf nach Gleichheit und Brüderlichkeit ein so willkommenes Echo fand. Machdole spricht sich selbst Mut zu, denn befreien will er das Mädchen.

Noch einmal fasst er den Entschluss, alle seine Vasallen, alle seine Freunde, alle seine Knappen aufzubieten, und da jeder Augenblick ihm kostbar ist, sogleich ans Werk zu gehen.

Dieses Mal führt er sein Vorhaben aus. Schon in den ersten Scenen des

Dritten Aufzuges treffen wir ihn wieder vor der Burg, von ritterlichen Mannen umgeben. Mit kurzen Worten ermutigt er sein Gefolge und führt es auf Zehen, wie Katzen schleichend, in das Schlossinnere. Wie er trotz der Wachen hineinkommt und wo er den Eingang findet, wird nicht gesagt, auch nicht angedeutet. Nach einer Pause, während der die Scene leer bleibt, führt Machdole seine Eleonore, der Fesseln und Bande ledig, aus ihrem Kerker hervor. Sie eilen von dannen, denn das Morgenrot steigt schon „hinter grauen Wolken empor und säumt den Horizont mit Purpur.“

Den beginnenden Morgen hat König Artur ausersehen zu einer grossen Jagd. Mit Halli und Hallo treiben sie das Wild. Aber Gotthold hat keine Freude daran, er trennt sich bald von den Jagdgenossen und sucht die Einsamkeit. In Klagen über sein Geschick findet ihn der König.

Artur: Du hier Gotthold? Und tiefsinnig? Dieser denkende Ernst auf deiner Stirn? Diese Thräne im Auge?

Gotthold: O, wenn ich daran denke — dass ich einst ein glücklicher Sohn, Vater, Bruder war — wenn jene Scenen vor mir vorüberwollen — wenn ich dann erwache, o so verwünsch ich mein Dasein!

Artur: Heitre dich auf! Ich hatte die heutige Jagd dazu bestimmt, aber ich irrte mich.

Gotthold: Ja wohl. — Denn wenn ich hier mein Vergnügen zu machen suche, und ich daran denke, dass der Mörder meines Vaters noch lebt, — o! —

Artur: Ruhig, lieber Freund. — Du entzogst dich der Jagd.

Gotthold: Ja, ich kann arme Tiere nicht töten, die eben so viel Recht haben der Schöpfung zu geniessen, wie wir — nur die äusserste Not kann sie uns verfolgen heissen, nur zum Vergnügen — o wie armselig muss der Geist des Menschen beschaffen sein, der kein edler Vergnügen kennt.

Artur: Ich bin beinah deiner Meinung.

Gotthold: O! — (versinkt in Schwermut).

Artur: Auf! Auf Ritter! Werft ab von Euch diese Last des drückenden Kummers. Steht auf!

Gotthold: (steht langsam auf).

Artur: (umarmt ihn). Komm, Freund! Komm! Du bist ja noch nicht der unglückseligste der Menschen, du hast ja noch einen Freund. —

Gotthold: O!

Beide: (gehn ab).

Machdole und Eleonore irren noch immer umher, ohne zu wissen, wohin sie sich wenden sollen. Da fällt dem Ritter die Nähe des Königshofes ein und er beschliesst sich an Artur zu wenden mit der Bitte um Aufnahme. Aber niemand soll dort wissen, dass Eleonore seine Geliebte ist, unter dem Namen seiner Schwester will er sie dort einführen, um sicherer allen Verfolgungen zu entgehen. Noch einmal schreckt sie ein Kampf mit Knechten, die Wildungen zur Verfolgung der Entflohenen ausgesendet hat, aber Machdole schlägt die Menge in die Flucht und glücklich ziehen beide ihrem Ziele zu.

Vierter Aufzug: Im Pallast Arturs herrscht Unruhe über die Abreise Gottholds, der am nächsten Tage

gegen Wildungen ziehen will. Artur selbst nannte Wildungen einst seinen Freund, aber durch das, was dieser dem Totenritter zugefügt hat, sieht er in ihm, diesem „Ungeheuer“, nur noch seinen Feind.

Ein Ritter bringt die Meldung von der Ankunft zweier Gäste. Ohne nach Namen, Stand und Art zu fragen, heisst der König sie willkommen und wünscht ihnen, dass sie den Aufenthalt an seinem Hofe so angenehm wie möglich empfinden möchten. Gotthold trifft mit ihnen zusammen und ist geblendet von der Schönheit Eleonorens. Von dem gleichen Augenblick an ist er in Liebe zu dem Mädchen entbrannt und seine trübe Stimmung ist wie fortgescheucht, als er erfährt, dass Eleonore nicht das Weib, nicht die Geliebte, sondern die Schwester jenes Ritters ist. Sofort will er um sie werben und er bringt seinen Antrag auch schon bei der nächsten Begegnung vor. Er vergewissert sich zuvor noch einmal bei Machdole selbst, und als er befriedigende Nachricht erhält, teilt er diesem den Grund mit, weshalb er sich danach erkundige. „Nun, so will ich um ihre Hand werben,“ mit diesen Worten stürzt er triumphierend hinaus.

Machdole: Was war das? Er will um die Hand Eleonorens werben? O Eleonore! Eleonore! Doch ihrer Treue bin ich gewiss. Er mag um sie werben! Dies wird mir das Gold ihrer Treue noch kostbarer machen.

Eleonore: (kommt). Ich suchte dich.

Machdole: Hast du ihn schon gesprochen?

Eleonore: Wen?

Machdole: Ich verlasse dich. (geht ab).

Eleonore: Woher dies rätselhafte Betragen? Liebt mein Machdole mich nicht mehr? — Doch fort schändlicher Gedanke aus meiner Brust, eher konnte die Welt in Trümmern gehn.

Gotthold: (kommt). Bleib, ich habe dir einige Worte zu sagen.

Ohne langes Vorreden erklärt er ihr seine Liebe. Sie weist ihn zurück, und in der Wut, die den Ritter darüber ergreift, stösst er die härtesten Drohungen gegen Wildungen aus, alle seine Gedanken sollen sich nun nur noch auf dieses „Ungeheuer“ richten. Eleonore schrickt bei diesem Namen und bei den fürchterlichen Drohungen zusammen. Sie wirft sich vor Gotthold nieder und fleht ihn an um das Leben ihres — Vaters. Doch kaum ist ihr dies Geständnis entfallen, als der Totenritter aufspringt und nach kurzem Wechselgespräch Rache an dem Geschlecht Wildungens nimmt, indem er sie niederstösst. Er ist angeekelt von der Nutzlosigkeit seines Lebens und will sich selbst den Tod geben. Aber er findet nicht den Mut dazu.

Machdole ist unglücklich über den Tod seiner Geliebten. Aber statt den Mörder in der Wallung des ersten Schmerzes niederzuschlagen, hält er ihm eine lange anklagende Strafpredigt und kanzelt ihn ab, wie der Lehrer den Schulbuben. Am Schluss fordert er ihn zu einem Zweikampf heraus.

Fünfter Aufzug: Gotthold ist dem Könige Rechenschaft schuldig über seine Handlungsweise. Doch vor dem Muss, vor der Notwendigkeit der Tat kann auch Artur keine Entrüstung zeigen. Den Zwang zum Handeln erkennt er vollkommen an. Inzwischen haben sich die Ritter versammelt, dem Zweikampf als Zeugen

beizuwohnen. Die Vermittelungsversuche des Königs sind erfolglos. Der Kampf beginnt, nachdem sich beide Parteien nach Sitte griechischer Helden mit Reden erhitzt haben. Machdole stürzt in die Kniee, aber es gelingt ihm doch, Gotthold zu Falle zu bringen. Er ersticht den Hilflosen. Artur ist betrübt, der siegreiche Machdole gerührt. Er kniet vor dem König nieder und bittet ihn mit einigen Worten um Vergebung. Artur ist grossmütig, er verzeiht ihm, dass er seinen tapfersten Ritter, seinen Freund erschlagen hat, und findet schnellen Ersatz und Trost in der Freundschaft des Siegers: „Du bist tapfer und edel, Du tötetest diesen, von der Allgewalt der Liebe besiegt.“ — „Kommet Ritter, nehmet mit Euch den Leichnam meines toten Freundes, kommt zum Mahl, dort, Machdole wollen wir unseren Freundschaftsbund versiegeln und den Tod des Totenritters segnen.“ Und nun beginnt ein mächtiges Zechen, bei dem der Gesang nicht fehlen darf. Der König befiehlt das Lied und singt selbst eifrig mit:

Beim Becherklange
Vergesset des Grams,
Mit frohem Gesange
Verscheuchet den Harm.

Auf, fröhlich ihr Ritter,
Und trinket den Wein,
Er lächelt im Becher
So lieblich euch an.

Vergesset der Sorgen,
Vergesset des Grams,
Gedenkt nur der Freude,
Der Fröhlichkeit nur.

Kommt eine vom Schwarme
Der traurigen Sorgen,
Weist flugs ihr die Thüre
Und werft sie hinaus.

Auf trinket, ihr Ritter!
Ein jeglicher trinke,
Stosst all an die Becher.
Beim Becherklange

Singt frohe Gesänge.
Zu mutigen Taten,
Zu männlichen Taten
Stärkt Euch der Wein.

Drum werfet die Sorgen
Zur Thüre hinaus,
Ein jeder umarme
Die Freude izt nur.

Diesen unbeholfenen und eintönigen Variationen des gleichen Gedanken macht Machdoles Erscheinen, der bei der Leiche des Erschlagenen zurückgeblieben war, ein Ende.

Machdole: Willkommen! — Ihr seid alle, alle so fröhlich?
Artur: Ja, — und warum bist du so traurig?
Machdole: O mir ist, als wäre mein Herz auf ewig verschlossen.
Artur: Komm, setz dich zu uns.
Machdole: (setzt sich).
Artur: Sei heiter, Machdole.
Machdole: Mein Herz will springen. — — o, mir wird die Brust zu enge! (er weint).
Artur: Helle Thränen stürzen aus deinen Augen? — Ritter wir wollen ein Lied singen.
Machdole: O singt nicht, ich würde das dumpfe Geläute der Totenglock um Mitternacht zu hören glauben. (es klopft).

Artur: Warum schauderst du so?

Machdole: Hörtet Ihr nicht klopfen? — Hu! — Ich bitte euch um Gotteswillen, macht nicht auf! —

Artur: Wann bist du zum Kinde herabgesunken? — Ritter, einer von euch öffne die Pforte und sehe, wer pocht.

Ein Ritter (geht ab).

Machdole: König, verschliess mich in dein innerstes Gemach.

Artur: Du zitterst, du bist bleich?

Machdole: Wenn ich die Wand ansehe, schaudre ich, in euch allen glaube ich schreckende Gespenster zu sehen.

Artur: Ermanne dich!

Ritter: (kommt zurück).

Artur: Nun, wer ist da?

Ritter: Ein fremder unbekannter Ritter. — —

Damit bricht die Handlung ab. Der Umfang des Stückes betrug 140 Seiten, aber 134 Seiten sind nur noch vorhanden, die fehlenden Seiten sind verloren gegangen. Der „fremde, unbekannte Ritter" wird wahrscheinlich eine Nachricht gebracht haben, durch die das Verhältnis zwischen Gotthold und Machdole eine schreckliche Bedeutung erhielt. Seine ungestüme Angst am Schluss deutet auf eine finstere Enthüllung hin. Machdole wird der geraubte und auf irgend eine Weise befreite oder entflohene Sohn Gottholds gewesen sein. Unglückliche Zwischenfälle verhinderten, dass sich beide erkannten.

Wo Tieck das ganze Stück hindurch schon mit so starken, auf den lauten Effekt berechneten Mitteln arbeitet, kann eine solche schroffe und stark auftragende Lösung nicht verwundern.[1]

---

[1]) Es war mir nicht möglich für diese meine Vermutung einer Lösung in anderen Werken jener Zeit Anhaltspunkte zu finden.

Es ist kein Zweck und kein Ziel in der ganzen Arbeit, kein Grundmotiv, auf dem sich die Handlung aufbaut, das hier und dort sich Geltung verschaffen könnte, wie es z. B. in „Allamoddin“ zum Ausdruck gelangt, dessen Spitze sich gegen den Jesuitismus mit der Macht einer unreifen Erfahrung wendet. Es sind unverstandene Gedanken, gehört im Leben und im Verkehr, hastig aufgegriffen und ebenso hastig, aber unverarbeitet weiter gegeben als eine Münze, deren Wert zweifelhaft erscheint, wenn nicht gar falsch. Ein weinerliches Klagen ohne Grund, ein weibisches Reden ohne Handeln, ein überschwängliches Empfindungswesen ohne eigentliche Rechenschaft über die bestimmenden Gefühle, durch das die Ritter erscheinen wie Ofenhocker oder ausgestopfte Harnische. Dabei werden die Requisiten verwendet, mit denen das Ritterdrama seine Erfolge erringt und behauptet: Turnier, Zweikampf, Burgverliess, Entführung, Überfall, Rache für einen Meuchelmord, Schmähworte für Mörder und Feiglinge, ein Geheimnisvolles in der Bezeichnung, das Gruseln erregen soll, wie der Name „Totenritter“, und lärmende Trinkscenen. Dazu eine unheimliche Peinlichkeit in dem Ausmalen realistischer Grässlichkeiten. Das Forcieren und Steigern des Ausdruckes muss häufig dazu herhalten, die innere Öde zu decken und ist niemals ein Kunstmittel zur Hebung der Charakterisierung, wie es Goethe in seinen Jugenddramen anwendet, sondern ein einfacher Notbehelf. Die Sprache der „Räuber“ hat ein Echo geweckt in der Brust des jungen Tieck, er berauscht sich an ihrer Schärfe und an ihrer Unnatur, wo ein Wort wie ein Keulenschlag

wirkt. „Brandmal der Natur“, „Schurke“, „scheuslfches Ungeheuer“, „lebenfressend“, „kalte Verzweiflung“ und dergleichen mehr, das sind die Zeichen des Schülers, die er dem Meister abgelauscht. Mit diesem rauhen Ton paart sich das himmelschwärmende Gefühl für Freundschaft, die Lust der Überschwänglichkeit, die er aus den Poesien von Gleim, Uz, Götz, Klopstock geschöpft hat und ihn zu Wendungen veranlasst wie „der Mond blickte mit wehmütigem Auge und errötender Wange auf diese Schreckensscene herab“ oder ihm die Anrede eingibt: „Du Spiegel meiner Seele“. Reminiscenzen an die Bibel sehe ich in der Drohung: „Dann will ich mich seiner nicht erbarmen, wie er sich meines Vaters nicht erbarmte“, und aus der bekannten Anführung: „Da wird sein Heulen und Zähnklappen“, hat er nur den letzten Ausdruck übernommen und verwendet. Für seine kindliche Befangenheit gilt der Gehorsam des Kindes den Befehlen des Vaters gegenüber, auch wenn es sich um das Glück zweier Menschen und um das Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit handelt. Jenes schöne Wort Romeos: „Was die Liebe tun kann, dazu hat sie auch den Mut“, ist ihm noch nicht bekannt. Kurz es ist die Schablone der Dramenmache, die unter dem Zeichen der Räuberromantik steht. Wir spüren nichts, aber auch rein garnichts von einer Lektüre Shakespeares, von einem Bekanntsein auch nur mit einem einzigen Werke des Briten.[1])

[1]) Das Motiv der Vaterrache, das wir in der Arbeit finden, übernahm Tieck aus dem Ritterdrama, nicht aus Shakespeare, wiewohl hier die eigentliche Quelle ist. Von dem Verhältnis des jungen Tieck zur Ritterpoesie an anderer Stelle.

In einer Art Taumelzustand hat Tieck das Stück niedergeschrieben, flüchtig die Situationen aufgezeichnet oder mehr hingeworfen, da für seine rasch vorwärts strebende Phantasie der Zug der Feder viel zu langsam ging. In dieser Rastlosigkeit und Hast kümmert er sich wenig um die Forderungen einer Bühne, auch nicht um die bescheidensten Ansprüche eines bühnengerechten Stückes; er kümmert sich auch nicht darum, ob Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten sich breit machen. Das Unmögliche wird bei ihm möglich und das Zweifelhafte zur Gewissheit. Er ist Herr und Zauberer in seinem kleinen Reiche und was er befiehlt, das muss geschehen. Das hat er wohl von Gozzi gelernt. So spricht aus jeder Zeile von „Gotthold" eine despotische Willkür, deren Unbekümmertheit uns von dem kindlichen Sinn des Verfassers Kunde zu geben vermag.

II.

Siward

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Personen:

Eduard, König
Ophelia, seine Tochter
Sueno, ein dem Eduard zinsbarer König
Siward
Artur, Siward's Freund
Zwei Gesandte des Sueno
Ein Bote
Gefolge
Soldaten
Mortimer, Arturs Vater
Ein Mörder
Diener

Angabe der Zeit und der Örtlichkeit der Handlung fehlt ebenso wie bei „Gotthold".

Erster Aufzug: König Eduard ernennt Siward, seinen tapferen Heerführer, um seine Verdienste „einigermassen" zu belohnen, zum Grafen von Menteth. Der also Geehrte versichert mit hohen feierlichen Worten von neuem seinem Herrn Treue und Ehrfurcht. „Vergesse ich je, wie ihr mich aus dem Staub emporhubt, wie ihr mein pflegtet, wie eure Liebe mich so nach und nach zu so vielen Würden erhob, wenn ich das Alles je vergesse, so treffe mich des Himmels ew'ger Fluch!" Sein Gelöbnis soll sogleich auf die Probe gestellt werden. Zwei Gesandte des Königs Sueno erscheinen und überreichen ein Schreiben ihres Herrschers, in dem er König Eduard die Zinspflicht aufsagt. Die Ratlosigkeit des Königs, was zu tun sei, beendet Siward durch das Losungswort: Krieg. Keine langweiligen und langwierigen Verhandlungen, sondern kurz und bündig die Tat. So lautet der Bescheid an die Gesandten. Den Abgehenden ruft Siward noch nach: „Und sagt ihm, es lebe hier ein gewisser Siward, der bald kein gewisser Siward mehr sein würde, sondern dessen Ruhm und Name von einem Pol zum andern fliegen würde, sobald er diesen rebellischen Sueno in den Staub geworfen haben würde." Für die Äusserung solchen Heldenmutes versäumt es der König nicht, sich zn bedanken und dem Ritter den Oberbefehl über das Heer zu geben. Mit Glück- und Segenswünschen für ein gutes Gelingen verlässt er ihn. Siward triumphirt. Das war seinem Ehrgeiz eine besondere Genugtuung. Gleichwohl ist es ihm noch nicht genug. Durch diese

„wenigen vorgeworfenen Bissen“ lässt er sich nicht sättigen. Er will höher steigen, ohne sich hindern zu lassen.

In seinem Pallaste erwartet Sueno voll Ungeduld die Gesandten. Als sie zurückkommen und ihm die Botschaft: „Krieg!“ bringen, da springt er auf und dankt mit Freudenworten seinem Gott. Er befiehlt die Rüstungen und treibt zur Eile: „Auf! Auf Sueno! Auf mit Adlersschwingen! Schiess auf ihn herab! Ja ich will über ihn unvermutet wie ein Blitzstrahl in finsterer Nacht, und er soll zusammenschrecken, sich unter meine Füsse schmiegen, mein Sklave soll er sein und willig seinen Nacken dem Joche darbieten.“

Zweiter Aufzug: Die beiden feindlichen Heere sind hart aneinander geraten und die Schlacht schwankt hin und her. Siward findet Sueno und stellt ihn. Aufstachelnde Reden fliegen durch die Luft, dicht wie Schwerthiebe. Dann erst erproben sie die Härte ihrer Waffen und Sueno fällt. Siward wendet sich zurück in das Getümmel, aber niemand hält ihm stand. Wo er sich nur blicken lässt, fliehen ganze Scharen. „Kommt!“ ruft er den Feinden zu, „wer sein Schwert mit Recht führen will, komm gegen an! Auf zum kriegerischen Tanz! Ist euch allen der Mut entfallen, euch mit mir herumzutummeln! O ihr Hasen!“ Ein Ritter folgt der Aufforderung.

Siward: Hast du Mut, so steh!
Artur: Wenigstens soviel dich dem Tode zu überliefern!
Siward: Nicht erst geprahlt, zeige, dass du ein Soldat bist!
Artur: Das will ich! (beide fechten so hitzig, dass sie die Helme verlieren, beide fahren erschrocken zurück und rufen): Himmel!

Siward: Wach ich oder ists ein Traum?

Artur: Bist du Siward?

Siward: Ja! — Und du Artur? — (umarmt Artur) O mein Freund! (beide werfen ihre Waffen weg) du sei mein Schild, deine Freundschaft mein Schwert, das mich vor jedem Anfall bewahrt. Hier will ich bleiben! Mögen jene sich doch um ein Königreich zanken, ich habe hier mehr als ein Königreich gefunden! Über die Thoren! Sieh, ein Königreich treibt sie an mit solcher Wut gegeneinander zu kämpfen: nein, nicht einmal ein Königreich, bloss die Begierde genannt zu werden! O über die Thoren!

Artur: Ich drücke dich an meine Brust, mein Freund, mein Bruder, und fühle jetzt, dass das Leben ein schätzenswertes Gut ist! Aber halte mich nicht für kälter, für unempfindlicher, wenn ich dich an deine Pflicht erinnere.

Siward: Meine Pflicht? Hat ein Mensch, der nach zehn Jahren seinen innigsten Freund wiederfindet noch Pflichten?

Artur: Ja, wenn er sein Wort gegeben hat, für das Gut eines andern zu fechten!

Siward: Nun, so komm, so wollen wir fechten, unsere beiden Körper fechten für eine Seele, denn wir sind unzertrennlich! — Aber sage mir erst, wie kommst du zum feindlichen Heere?

Artur: Sueno wusste es mir vorzuspiegeln, als würde er mit Unrecht bekriegt, aber ich sehe jetzt das Gegenteil, denn wo mein Freund ist, da muss auch das Recht sein. — Siehst Du Sueno nicht?

Siward: Dort liegt er von mir erschlagen. — O Freund, wecke meinen schlafenden Ehrgeiz auf, sonst tauge ich nicht zum Fechten! (Beide ab, hitzige Schlacht und Feldgeschrei, Flucht und Geschrei: Sieg! Sieg!)

Siward ist stolz auf die Leistung seines Heeres und seiner Tapferkeit. Er, der eben noch jene als Toren

gescholten hat, die kämpften um ein Königreich, bloss um genannt zu werden, er freut sich auf die neuen Ehren, die ihm bevorstehen. Sie heilen seine Wunden, sie sind ein stärkendes Bad, eine kräftige Mahlzeit, die ihm neue Stärke in seine Adern giesst. Er ruft seine Soldaten zum Rückzug, Artur tritt an seine Seite und innig umschlungen gehen die Freunde dem Heere voraus.

Dritter Aufzug: König Eduard sinnt darüber nach, wie er sich dem trefflichen Helden dankbar erweisen kann. Als Siward mit Gefolge eintritt und ihm das Schwert des erschlagenen Sueno vor die Füsse legt, da hebt er ihn auf als seinen Sohn und setzt ihn unter dem Jubel der Mannen zu seinem Thronfolger ein. Siward ist äusserlich beschämt über die Fülle von Güte, aber er ist sich seiner Taten wohl bewusst und weiss die Worte so zu setzen, dass die milde Abwehr doch die heisse Begierde erkennen lässt, mit der er die höchste Staffel seines Ruhmes erklimmt. Der König will seiner Dankbarkeit noch grösseren Ausdruck geben. Er lässt seine Tochter Ophelia herbeirufen und legt ihre Hand in die des Ritters. Siward greift zu und wehrt doch wieder ab: „Ich bin zu schwach, diese Last, die man mir plötzlich auf meine ohnmächtigen Schultern legt, zu ertragen, ich werde erliegen.“ Eduard lässt den Glücklichen allein mit seiner Tochter.

Ophelia: Als Tochter ist es jetzt auch meine Pflicht euch dank zu sagen wegen der Dienste, die ihr meinem Vater leistetet. Nehmt daher von mir meinen heissesten Dank, ich kann euch nicht mehr wünschen, als: seid beständig glücklich! — Ich verlasse dich und geh zu meinem Vater. (geht ab.

Siward: Also nun ist der Thron mein — mein? Wer sagte: mein? Ich habe bloss einen Gran Wahrscheinlichkeit mehr ihn zu erhalten als jeder gemeine Soldat. Ein Windstoss kann ihn mir aus den Augen rücken. Ich bin nicht froh, fühle mich nicht glücklich, so viele Tausende mich auch heute beneiden mögen. Aber könnt' ich mich nicht des Thrones versichern? Mir ihn nicht feststellen? Wodurch? Könnt' ich nicht mit sicherm, festem Fuss ihn einnehmen? Nichts ist mir unmöglich.

Er wird in seinen Gedanken von Artur unterbrochen, der kommt, um Abschied zu nehmen. Er will seinen alten Vater besuchen, der einsam in einem Landhause wohnt. Siward ist ausser sich vor Trennungsschmerz:

O Freund, kaum seh ich dich und du willst wieder von mir? Aber du musst eilen? Nun, so eile, geh. Noch diese Umarmung nimm mit auf den Weg! Noch diesen Kuss! Geh! Doch ich kann dich nicht von mir lassen, magnetisch zieht dein Herz das meinige unwiderstehlich zu dir! O lebe wohl, reiss dich nicht so gewaltsam los, mein Herz möchte verbluten. O Freund, hier sinke ich noch einmal an deine Brust, noch einmal lass mich den Kelch dieser Wonne leeren. O geh, geh! Eile! Je länger du hier weilst, je mehr wurzelt mein Herz an das deine! Geh und nimm allen Segen des Himmels mit dir, nie müssen wir uns anders als mit Augen des Freundes wiedersehen. O dich, mein Einziger, werde ich immer lieben, in Ansehung deiner trotze ich dem Himmel, immer gleich stark soll meine Liebe zu dir sein.

Artur: Ich gehe und wünsche dir Glück, dass du Hoffnung hast König zu werden. Von mir hast du keine Hindernisse zu besorgen.

Siward: Wie könnte das möglich sein?

Artur: So wisse denn, dass ich rechtmässiger Thronfolger bin, mein Vater Mortimer war König und ward vertrieben, er verbarg bis jetzt sich und seinen Stand und entdeckte mir nichts von seiner Würde; eben jetzt komme ich von einer Unterredung mit dem Könige, wo sich dies alles entdeckt hat. Doch ich schenke dir den Thron, schenke du mir dafür deine beständige Freundschaft. Mit dieser Umarmung sage ich dir: lebe wohl. (geht ab.)

Doch Siward beruhigt sich bei dieser Versicherung der Freundschaft und der Verzichtleistung auf den Thron nicht. Er argwöhnt Verrat und sieht sich in seinem Besitz und seiner Nachfolge bedroht. Es könnte sein, dass Artur seine Rechte geltend machte — und dann? Schnell sind die Gefühle der Freundschaft in ihm erloschen, Hass lodert in ihm auf und der verlangt Arturs Tod.

Ophelia sieht die Düsterkeit in dem Antlitz ihres Gemahls und voller Sorge fragt sie ihn. Aber er wehrt ihr Fragen jäh ab und giebt auch über sein langes Fernbleiben von der Tafel dem Könige falschen Bescheid, als dieser kommt die Bitten seiner Tochter zu unterstützen. Siward schickt sie voraus zum Mahle. Der Kampf in seiner Brust ist ausgekämpft: Arthur muss fallen!

Vierter Aufzug: Vor einem Landhause sitzt der alte Mortimer und wartet sehnsüchtig auf das Kommen seines Sohnes. Als dieser endlich erscheint und den Vater mit seinem Rufnamen „Mortimer“ begrüsst, befällt ihn Angst und Furcht, als könnte der Sohn, der nun Abkunft und Stand weiss, danach trachten den verlorenen Besitz wieder zu erlangen. Aber Artur

beruhigt ihn wegen dieser Befürchtungen: „Nein, Siwards Freundschaft möchte ich um keine Krone vertauschen, er mag ungestört in seinem Reiche herrschen, wenn ich nur in seinem Herzen herrsche.“ Damit gibt sich der Alte zufrieden.

Inzwischen hat Siward seine Mordpläne geschmiedet. Sein unstätes, lichtscheues Wesen, das ihn wie einen Verbrecher erscheinen lässt, findet nicht Rast noch Ruhe, ehe die Hindernisse nicht ans dem Wege geräumt sind, die den Thron bedrohen. Er wendet sich beschwörend an alle Furien der Hölle, an die Mächte der Nacht und der Finsternis, ihm Mut in die Seele zu giessen zu seinem schweren Mord.

Unruhig kommt König Eduard, er sucht den Schlummer, der ihn flieht. Müde ist sein Haupt. „Ich will mich niedersetzen, vielleicht kann ich ein wenig schlummern. Himmel unter deinen allmächtigen Schutz begebe ich mich jetzt, behüte mich vor jedem Unfall und segne meinen Sohn Siward.“ Den Schlafenden überrascht Siward, noch im Traume segnet ihn der Greis. Aber er muss ihn wecken, so kann er ihn nicht morden. Er bereitet ihn kurz zum Tode vor, den Bitten des Alten um eine geringe Lebensfrist verschliesst er sich, er will taub sein gegen die letzten Wünsche und Forderungen seines Vateıs und stösst ihm den Dolch in die Brust. War Siwards Körperkraft stark genug zu dem tötlichen Stoss, seine Seele findet nicht die Kraft, das Grausen zu ertragen, das ihn packt und schüttelt.

„Da liegt das Opfer meines Ehrgeizes — Mir schaudert die Haut — Wer kommt? — Hahaha!

— Wer lachte? Ist es das Hohngelächter der Hölle, die sich über den Gewinn meiner Seele freut? — O Siward, diese Tat hat dich auf ewig von der Bahn der Tugend gestossen, sie war der Grenzstein der Rechtschaffenheit, jetzt kannst du nur lasterhaft sein. Nun so will ich denn mit mutigem Fuss den Pfad des Frevels betreten. — O des abscheulichen Anblicks, da liegt die tote Maschine, die so eben über das Leben vieler Tausender gebot. — Wann ich so daliegen werde, niedergedrückt vom Fluch meiner Untertanen, ohne alle Hoffnung der Seligkeit ..... schweig! Ich will bloss das Vergnügen des jetzigen Augenblicks geniessen. — Ha! der kalte Leib lebt wieder auf, mich mit blutiger Umarmung zu empfangen. — Hinweg, hinweg! (geht ab.)

Ophelia findet den Leichnam ihres Vaters. Entsetzen erfasst sie vor dem Täter und laute Verwünschungen entringen sich ihrem Munde. Auf ihr wildes Rufen eilt Siward herbei. In heuchlerischer Feigheit stellt er sich unwissend und beklagt den Tod des Königs. Er bemüht sich seine Gemahlin zu trösten, aber ihr Schmerz kennt keine Grenzen. Verbergen will sie sich in die äusserste Finsternis und nur den Klagen um ihren erschlagenen Vater leben. Heftige Gewissensbisse peinigen Siward, als er sein Weib so fassungslos sieht; der Geist Eduards erscheint und jagt ihn auf. Er verschwindet wieder, aber der Mörder findet keine Ruhe: „O könnte ich vom Trank der Lethe trinken . . . . . dann könnte ich wieder froh sein.“

Die Kunde von der Ermordung des Königs dringt auch nach dem Landhause, wo Mortimer und Artur in stiller Abgeschiedenheit leben. Artur ist ausser

sich bei der Nachricht und teilt seinem Vater mit, dass er sofort zu Siward eilen wolle, ihm sein Verbrechen vorzuhalten und die Freundschaft aufzusagen. Mit düsteren Ahnungen sieht ihn Mortimer ziehen: er fürchtet, dass es eine Trennung für ewig sein wird.

Seine Befürchtungen entbehren nicht des Grundes. Siward sinnt in der Tat darauf, Artur zu ermorden. Aber nicht ihn allein. Auch Mortimer muss dabei sein. Er hat schon einen Mörder gedungen, mit sicherer Hand und sicherem Dolch. Er giebt ihm noch einmal genaue Verhaltungsmassregeln, dann schickt er ihn fort.

Schnell ist der Weg bis zum Landgut zurückgelegt, schnell ist auch der Auftrag ausgeführt. Als Artur eilenden Fusses zurückkehrt, findet er nur noch den Leichnam seines Vaters. Ein Diener stürzt auf den Trauernden zu und mahnt ihn zur Flucht, da auch sein Leben bedroht ist. Artur gehorcht der Not und flieht.

Fünfter Aufzug: Zum Kampf gerüstet tritt Siward in die grosse Halle seines Pallastes. Er spricht sich laut Mut zu, aber seine Stimme wird geäfft durch einen Geist, der ihm Unglück prophezeit. Durch die Meldung eines Boten erfahren wir, dass Artur mit seinem Heere dicht vor der Stadt liegt. Siward gibt Befehl Wachen auszustellen und will selbst dem abgehenden Boten nach, als Ophelia ihm den Weg vertritt und ihm die Anklage des Mordes ins Gesicht schleudert. Wie es zuging, dass sie so spät erst Kunde von der Täterschaft ihres Gemahls erhielt, bleibt in Dunkel gehüllt. Mit leidenschaftlichen Worten verwünscht sie ihn und sich. Dann entflieht sie. Sie wendet sich in das Lager Arturs, fällt ihm zu

Füssen und bittet um Schutz, der ihr grossmütig gewährt wird.

Die letzten Auftritte folgen Schlag auf Schlag und überstürzen sich in Hast. Der Schauplatz ist das Feld, auf dem gekämpft werden soll.

Siward: Nun kommt, kommt, kommt! Hier, ihr Feigen, steh ich! Kommt! Auf, gegen mein Schwert! (Artur kommt).

Artur: Steh, Schändlicher.

Siward: Ja, ich stehe schon hier, bereit dich dem Tod in die kalten Arme zu schleudern.

Artur: Schweig, Königsmörder! Vatermörder!

Siward: Zähme deine Zunge! Schweig, Bösewicht! Feiger!

Artur: Mein Schwert soll dir zeigen, dass ich Mut habe! (Sie fechten. Siward stürzt.)

Siward: Empfange mich Hölle! — Die Teufel selbst werden vor mir zurückschrecken. — Ewig verdammt — (er stirbt.)

Artur: Hier liegt der Geier! — Sieg! Sieg!

Ophelia (eilt herbei, die Krieger strömen ihr nach). O Dank dir! Nun ist mein Vater gerächt.

Alle: Lang lebe unser König Artur.

Artur: Belohne mich mit deiner Hand.

Ophelia: Durch deine Dienste bin ich deine Sklavin; ich bin dein!

Alle: Lang lebe Artur und Ophelia. (Freudengeschrei. Alle ab.)

Hatten wir bei dem Trauerspiel „Gotthold" eine Beeinflussung der jugendlichen Phantasie durch Shakespeare'sche Dramen nach keiner Seite hin nachweisen können, so sind die Beziehungen zu den Werken des Dichters, die wir von dem Trauerspiel „Siward" aufzeigen können, reicher und bedeutungsvoller. Es ist weniger „Hamlet", der einen gestaltenden Einfluss auf

Tieck gewonnen hat, als vielmehr „Makbeth". Ich gehe wohl nicht fehl in der Annahme, dass der geistige Gehalt jenes Dramas, das sich um den unglücklichen Dänenprinzen schliesst. von dem wohlbefähigten, aber noch unentwickelten Knaben Ludwig nicht verstanden und gewürdigt werden konnte. Philosophie trieb er ja in seinen Jugendjahren höchst ungern und erst seinem Freunde Solger gelang es, ihm Interesse und Neigung für diese Disciplin zu wecken. Bis dahin macht er aber regelmässig einen grossen Bogen um Fragen und leise Andeutungen aus diesem Gebiet. Das Einzige, was Tieck vielleicht in dem Stück imponirte und sich dadurch in seiner Seele festsetzte, war die Erscheinung des Geistes. Das konnte einem so ein klein wenig das Blut krisseln machen und ein angenehmes Gruseln verursachen. Er prägte sie sich ein, und als er bei dem „Siward" eine solche Hilfe brauchte, erinnerte er sich jener Erscheinung, die, obgleich nur Geist, doch mit menschlicher Sprache begabt war und sich ihrer, prophezeiend und warnend, bediente.

Und dann war es Ophelia, für die sein junges Herz sich schnell begeisterte. Diese Mädchenknospe mit dem seltsamheimlichen Duft ihrer keuschen Seele gab ihm den Namen für die Königin. Freilich nur den Namen. Ihre Gestalt war zu fein und ihr Wesen zu wunderbar reich, als dass die täppischen Hände des jungen Dichters sie unversehrt gelassen hätten.

Als Tieck die kurze Scene niederschrieb, in der Siward den König Eduard ermordet, schwebte ihm wohl der wilde, eifersüchtige Othello in dem Augenblick vor, da er die hilflos bittende Desdemona erstickt. Der

gelehrige Schüler folgt ziemlich genau den Angaben seines Herrn und Meisters. Othello schleicht sich in das Zimmer seiner Gemahlin und findet sie schlafend. Er weckt sie noch nicht; er betrachtet die süssen Reize ihrer Gestalt und muss sich gewaltsam zusammenraffen, um sein Vorhaben ausführen zu können. Er tötet sie nicht im Schlafe. Als sie erwacht, bereitet er sie mit harten Worten auf ihren Tod vor. Ihr Flehen und Bitten um eine längere Frist überhört er; sein Blut fordert eine kurze Rache. Die Lippen der sterbenden Desdemona murmeln Segensworte für Othello.

Ganz ähnlich der Vorgang bei der Ermordung des König Eduard. Auch er wird im Schlaf von Siward überrascht; doch da es ihm widerstrebt den Schlummernden zu töten, rüttelt er ihn wach. Seine Absicht ist bald mitgeteilt. Mit der gleichen Härte, mit der er das Ziel seiner Tat kennzeichnete, verweigert er dem Greis einen Aufschub: nur die Frist zu einem kurzen Gebet — dann stösst er ihm den Dolch in die Brust. Noch im Tode fleht der König Glück und Heil für seinen Mörder vom Himmel.

Die meisten Fäden des „Siward“ gehen aber von „Makbeth“ aus.

Von den sechs Eigennamen des Tieck'schen Stückes ist, wie wir schon sahen, einer aus „Hamlet“ übernommen; einen finden wir auch im Personenverzeichnis des „Gotthold“, drei dagegen sind aus „Makbeth“ entlehnt und zwar:

Eduard, König = Eduard, König v. England (IV. 6)

Sueno, ein dem Eduard zinsbarer König	=	Sueno, Norwegens König, zinsbar dem Duncan.
Siward	=	Siward, General der englischen Macht.

Der letzte Name „Mortimer“ mag aus „König Heinrich IV.“ genommen sein.

Am übersichtlichsten dürfte sich die Verwandtschaft der Jugendarbeit mit dem Drama Shakespeares in einer klaren, rein sachlichen Gegenüberstellung nachweisen lassen. Ich will es im Folgenden tun, muss aber zuvor noch ein paar Bemerkungen vorausschicken. Während wir bei dem englischen Dichter für die das Verbrechen ausklügelnde und ausführende Gewalt zwei Personen: Lady Makbeth und Makbeth, finden, muss sie Tieck durch einen Spieler ersetzen. Siward muss bald im Sinne der Lady, bald im Sinne Makbeths zu sich sprechen; bald mit allerhand Nichtigkeiten sein Wissen betäuben, bald durch gezwungene Combinationen sich Mut zureden. Ferner muss Artur, Siwards Freund, die Rollen des Malcolm und Fleance in einer Hand spielen; am Schluss tritt er dann noch im Kampf mit dem Tyrannen an Macduffs Stelle. Die Haltung der Königin Ophelia ist neu und in einer Naivität dargestellt, die das Zweifeln und Fragen nicht kennt. Wie sich die Handlungsweise der übrigen Personen zu dem Original stellt, können wir genau verfolgen. Ich gehe Schritt für Schritt vor.

Makbeth	Siward
Der König Duncan erhöht Makbeth zum Than von Kawdor, um ihn für die siegreiche	Siward erhält vom König Eduard für ein gleich siegreiches Vorgehen den Titel

Führung des letzten Feldzuges zu belohnen.

Für Makbeth's Ehrgeiz ist die Erhöhung ein Antrieb noch höhere Stellungen einzunehmen. Seine bösen Absichten: alles aus dem Wege zu räumen, was ihn hindern könnte, treten schon leise hervor.

Während Makbeth in seinen Unternehmungen „voll von der Milch menschlicher Güte ist", trotzdem aber nach Ehren strebt auch ohne die Bösartigkeit, die ein solches Streben nach dem Willen der Lady Makbeth begleiten soll, muss seine Gemahlin den Plan schmieden, seine Grösse zu verwirklichen.

Lady Makbeth spricht sich Mut ein, den Plan zu entwerfen und zum Leben zu wecken: „Kommt jetzt ihr Geister alle, deren Geschäft es ist, tötliche Gedanken einzuhauchen, kommt und entweibt mich hier und erfüllt mich vom Wirbel bis zur Zehe durch und durch mit schrecklicher Grausamkeit! Macht mein Blut dick und verstopft die Zugänge der Reue, dass keine

eines Grafen von Menthet. — Dieser Name ist einer gelegentlichen Äusserung aus „Makbeth" entnommen.

Siwards erster Gedanke nach der Gnadenbezeugung des Königs ist das Verlangen nach der Herrschaft, nach dem Thron. Auch er ist sofort entschlossen, sich den Weg dorthin zu bahnen, falls er auf Schwierigkeiten stossen sollte. Und die sind unausbleiblich.

Siward gebiert die bösen Taten aus sich selbst. Er bedarf keiner Stütze. Er führt aus, was er selbst ersinnt. Sein Weib erfährt davon nichts.

Auch Siward ruft kurz vor der Tat die Hilfe der Unterirdischen an, ziemlich mit gleichen Wendungen und Ausdrücken: „O all ihr Furien der Hölle, blast mir euren flammenden Atem ein, dass jedes Gefühl der Dankbarkeit von der Tafel meines Herzens weggelöscht werde, hauchet mir Wut und Mordlust ein!... Auf zum grässlichen Werke, schweig innere Empffndung,

bitteren Vorwürfe der wiederkehrenden Natur mein grässliches Vorhaben erschüttern, noch zwischen den Gedanken und seine Vollziehung treten! Kommt an meine weiblichen Brüste und sauget meine Milch für Galle, ihr mörderischen Geister! wo ihr auch immer in unsichtbaren Gestalten die Störung der Natur befördert! — Komm, dicke Nacht, und hülle dich in den schwärzesten Dampf der Hölle, damit mein scharfer Dolch die Wunde nicht sehe, die er macht, noch der Himmel durch den Vorhang der Finsternis gucke und rufe: Halt! Halt!"

Makbeth muss seine Gemahlin an die Wohltaten erinnern, die der König ihnen erwiesen hat, und sucht durch diese Erinnerung einen bestimmenden Einfluss auf den Entschluss der Lady auszuüben.

Makbeth hat in dem Augenblick, da er den König ermordet, die Vision, als ob er eine Stimme höre: „Schlaft nicht länger! Makbeth ermordet den Schlaf... den unschuldigen Schlaf!"

Macduff findet, als er Duncan wecken will, den Leichnam

schweig und wecke das schlafende Gewissen nicht auf. Du Sonne, verschleiere dich hinter finstern Wolken, dein Anblick könnte mich vor dieser Tat zurückhalten, Dunkel der Mitternacht steh mir bei, wickle mich und meine Tat in deinen schwarzen Mantel, dass sie das Auge der Welt nicht sieht.

Siward gedenkt selbst an alles, was er Gutes vom Könige empfangen. Aber er lehnt sich gegen die Empfindungen der Dankbarkeit mit aller Macht auf, nichts stört ihn in seinem Vorhaben.

Das gleiche Gefühl einer unheimlichen Ehrfurcht vor dem Schlaf macht sich in Siward geltend. Er kann den schlummernden Greis nicht töten, er weckt ihn daher und vollendet an dem Wachenden seinen Anschlag.

Tieck lässt den Mord auf offener Scene geschehen.[1])

[1]) Motiv des Ritterdramas.

des Königs blutüberströmt in seinem Bette. Wehklagend stürzt er auf die Bühne. In seinen Klagen findet sich auch der Satz: „Der kirchenräuberische Mord hat des Herrn geweihten Tempel aufgebrochen und das Leben aus dem Bau desselben herausgestohlen.

Makbeth täuscht durch ein heuchlerisches Spiel das königliche Gefolge über seine Tat: „O wär' ich nur eine Stunde vor diesem Unfall gestorben, so hätt' ich glücklich gelebt."

Das Volk wählt Makbeth nach dem Tode des Königs zum Herrscher.

Makbeth hat in Banquo einen Freund und Waffengefährten besessen, den er nach vollbrachter Tat fürchtet. Er bangt vor einem Etwas in dessen königlicher Brust, vor dem er auf der Hut sein muss, denn er besitzt eine Klugheit, die seinen Mut regiert. Das ist gefährlich. Um ihn aus dem Wege zu räumen dingt er Mörder. Zwei, drei, die kurz bevor sie zu dem Ort ihrer Mordtat abgehen, noch eine

Sein kindliches Stürmen will die stärksten Kontraste zum Spiel bringen. Deswegen muss auch die Tochter den Leichnam ihres Vaters finden. Die Worte ihres Wehgeschreies: „Welcher Räuber erbrach so den kostbaren Körper und stahl dein Leben heraus?" klingen an die Klage Macduffs an.

In der gleichen Weise täuscht Siward seine Gattin: „O warum musst ich das erleben! Warum mordete mich seine Hand nicht, warum verschonte sein Schwerd mein Herz, um hier vor Jammer zerfleischt zu werden?"

Noch vor seinem Tode ernennt Eduard den siegreichen Siward zu seinem Thronfolger.

Auch Siward besitzt in Artur solchen für ihn feindlichen Freund. Was bei Banquo der Spruch der Zauberschwestern tat, die seinen Erben die Krone verhiessen und durch diese Prophezeiung Makbeth Glück und Ruhe rauben, das muss bei Artur ein altes Anrecht auf den Thron sein. Sein Vater Mortimer verlor, von König Eduard besiegt, die Herrschaft. Doch dieser Anspruch dürfte einmal wieder

flüchtige Unterredung mit ihrem Brotherrn haben.

Im „Makbeth“ sowohl wie im „Siward“ übermittelt ein Diener die Ankunft der Mörder; nur mit einem kleinen Unterschiede: hier kommt der Diener selbst und bringt die Meldung, dort wird der Bediente direkt nach der Ankunft der Männer gefragt.

Makbeth giebt Auftrag auch Banquos Sohn, Fleance, zu töten: „Mit ihm (Banquo) muss zugleich, um nichts halb zu tun, auch Fleance sein Sohn, der bei ihm ist, und an dessen Hinwegschaffung mir ebenso viel liegt, als an seines Vaters, das Schicksal dieser finstern Stunde teilen“.

Makbeth nennt den König in einer Klage den „*huldreichen* Duncan“.

Als die Mörder gegangen, fasst Makbeth seine Furcht und sein Hoffen zusammen in die Worte: Es ist entschieden!“

Die drei Mörder fallen über Banquo her, als er mit seinem Sohn zu Hofe geht, und töten ihn. Fleance kann sich noch retten.

geltend gemacht werden. Dies will er auf alle Fälle hindern. Ein Mörder ist für seinen Anschlag käuflich.

Siward sagt zu dem Mörder: „Aber sein Sohn muss ebenfalls sterben; bleibt dieser leben, so ist deine Tat so gut wie ungetan.“

Siward gebraucht das Wort: „O warum ermordet’ ich den *huldreichen* Eduard?“

Den selben Sinn haben bei gleicher Veranlassung und an gleicher Stelle Siwards Worte: „Arthur muss sterben.“

Hier findet der Mörder nur Mortimer und stösst ihn nieder. Der Sohn überlebt den Vater, da er zufällig vom Hause abwesend ist. Auf eine Warnung hin kann er bei seiner Rückkunft entfliehen.

Als Makbeth der Geist erscheint, packt ihn Entsetzen: „Müssen Beinhäuser und Gräber die Begrabenen wieder zurücksenden, so sollen künftig die Magen der Geier unsre Gräber sein“.

Im „Makbeth“ hören wir, dass die Söhne Duncans, des gewesenen Königs, sich zu Eduard, dem König von England gewandt haben. Aus einem Gespräch des Lenox mit einem anderen Lord erfahren wir, dass sie dort ein Heer gegen Makbeth rüsten. „Dahin ist auch Macduff abgegangen, um den geweihten König zu bitten, Northumberland und den tapfern Siward zum Beistand aufzufordern, damit wir mit ihrer Hilfe nächst dem Schutz des Allmächtigen, unsern Tischen wieder Speise, unsern Nächsten Schlaf schaffen, von unsern Festen und Gastmählern mörderische Dolche entfernen, einem rechtmässigen Herrn dienen und ohne Niederträchtigkeit zur Ehre gelangen mögen. Und diese Nachricht hat den König so erbittert, dass er schleunige Kriegsanstalten macht“.

Ausser Banquo wird noch eine grosse Menge anderer Edelleute niedergemetzelt,

Ähnliche Vorstellungen ängstigen auch Siward beim Anblick des Geistes des Ermordeten. Er sieht nur „klappernde Gebeine“ um sich, nichts „als Totenschädel“.

Von diesen Rüstungen wissen wir im „Siward“ nichts. Wenigstens verlautet davon nichts. Daher können wir auch nicht sagen, wie Artur zu dem grossen Heere kommt, mit dem er gegen Siward zu Felde zieht. Wir werden vor die vollendete Tatsache gestellt: beide Heere stehen in Schlachtreihe einander gegenüber.

Als Siward den Auftrag, Mortimer und Artur zu ermorden, gegeben hat, fügt er

deren Gewalt ihm gefährlich sein könnte. Von den Befehlen und den Drohungen vernehmen wir nichts, aber wir sehen die Wirkungen seiner Anordnungen: der Sohn der Lady Macduff wird vor unseren Augen erschlagen, von anderen Morden bringt Rosse nach England hin Kunde.

Bitter sind die Worte, die Makbeth mehr zu sich selbst als zu anderen sagt, als er mit ziemlicher Bestimmtheit sein Schicksal voraussieht. „Ich habe lange genug gelebt; der Lenz meines Lebens fiel bald in die Zeit welker, gelber Blätter; und das, was das hohe Alter begleiten sollte, Ehre, Liebe, Gehorsam, Freude, an alles das darf ich nicht denken; alles, was ich dagegen zu erwarten habe, sind Flüche, nicht laut, aber desto tiefer im Herzen, Augendienerei, leere Worte, die das arme Herz mir gern versagte, wenn es nur dürfte“.

Lady Makbeth wartet den Ausgang der bevorstehenden Schlacht nicht ab: sie tötet sich selbst.

Das Kampfgewoge ebbt in beiden Stücken auf und nieder.

am Schluss des darauffolgenden Selbstgespräches hinzu: „Noch mehrere sind der Strafe reif, auch sie sollen nächstens fallen.“ Aber von der Ausführung seiner Drohungen merken wir nichts. Niemand im weiteren Verlauf des Stückes gibt Kunde davon.

So tief und fein kann der junge Tieck die Worte nicht setzen. Die Äusserungen Macbeths zieht er zusammen in die einfache, fast dürftige Bemerkung: „Meine ganze Ruhe ist dahin, dahin alle Freude meines Lebens.“

In der Not des Kampfes verlässt Ophelia ihren Gemahl und geht zum Feinde über. So steht Siward allein da, als es zum Sterben geht, wie auch Makbeth.

Makbeth und Siward sind die beiden Helden, vor denen niemand standhalten will und kann, bis beide ihre Meister finden. Macduff weiss Makbeth zu stellen.

Artur gelingt es Siward in ein Gefecht zu verwickeln. Der Schimpfname „Bösewicht“ fällt hier wie in „Makbeth“.

Macduff wehrt das Gespräch vor dem Kampf ab: „Ich habe keine Worte, meine Stimme ist mein Degen“. Er tötet Makbeth hinter der Scene und bringt seinen Kopf auf die Bühne.

Artur entgegnet in gleichem Sinne: „Mein Schwert soll dir zeigen, dass ich Mut habe“ und giebt statt aller weiteren Worte den Beweis.

Sofort nach dem Siege wird Malcolm zum Könige ausgerufen: „Heil dir, König von Schottland!“

In den Ruf: „Lang lebe der König Artur!“, der unmittelbar nach dem Fall von Siward ertönt, mischt sich der Jubel über die Verbindung zwischen Artur und Ophelia.

Um den Conflikt in der Brust des Makbeth schwerwiegender und von grösserer Bedeutung hinzustellen, musste er in natürlicher Linie mit Duncan verwandt sein.

Siward tritt durch seine Verbindung mit Ophelia in ein näheres Verhältnis zu dem König Eduard. Dadurch sollte eigentlich auch sein Kampf eine grössere Innerlichkeit und eine gewaltigere Erschütterung gewinnen.

Dieses Trauerspiel „Siward“ ist das Kampfspiel zweier Seelen. Sie treten nicht fasslich und körperlich auf als Artur und Siward, sie haben nicht Fleisch und Blut, nicht Grund und Gegengrund, Schwert und Schild zum Angriff und zur Abwehr, sondern ihr heisses Ringen geht unter der Oberfläche vor sich. Es brodelt

und kocht und sprüht und flutet in dem Gemüt des jungen Dichters von einer koboldartigen Unruhe. Es ist ein wechselweises Sichneigen vor zwei Gottheiten, von denen er jeder die geziemenden Opfer darbringen möchte. Hier ist es die Gewohnheit des Alten, des Zuerst-Geschauten, das ihn in Bann geschlagen und seiner Phantasie die ersten Anregungen gegeben, noch bevor er so reif war, sich ein Urteil zu bilden, eine Meinung zu fassen und aufzustellen. Es hatte ihn in seinen frühsten Eindrücken förmlich überrumpelt: überrascht wie die siegesgewissen, sonnensehnsüchtigen Blütenknospen von einem späten Maifrost. Er schlägt nieder ohne zu töten, aber seine Spuren sind nicht zu überwinden. Tieck war ganz und gar durch die ungesunde Romantik und Theatralik der Ritterdramen und Räuberromane in ein Fahrwasser gedrängt, dessen Strudel und Stromschnellen ihn mit Kraft und Jauchzen wegrissen. So schrieb er seine Rittertragödie „Gotthold", in dem das alles lebte und webte, von dem er gehört, gesehen und gelesen. Er kopirt den Stil und die Ausdrucksweise, denn das ist das Erste, was ihm imponirt neben dem Pomp der Äusserlichkeiten. Den Inhalt versteht er noch nicht. So übernimmt er die Macht und füllt sie aus mit Reden, Waffenklirren und Gefühlsergüssen.

Das haftet noch an ihm, als er die Macht Shakespeares kennen lernt. Er ist begeistert, berauscht von den Werken, wenn wir für seine Ekstase keinen stärkeren Ton gebrauchen wollen. Er giert sie in sich hinein, ungestüm und übereilig. Vorläufig ziehen ihn nur die starken Accente an, die Shakespeare zwar nicht als

solche bezeichnet wissen will, die von Tieck aber doch so aufgefasst und ausgenutzt wurden: das Geheimnisvolle, Geisterwesen, Mord, Heuchelei, Kampf und das Walten göttlicher Vergeltung. Das reisst er an sich und will es zu seinem Eigentum machen. Mehr als bisher. Aber seine Hände sind noch zu ungeschickt, die Linien nachzuziehen, die der Brite mühelos, aber wohl durchdacht hinwirft. Bei ihm tragen die Versuche grobe Züge, wie alte Schnitzereien der Normannen, scharfe Kanten und Ecken ohne das Ausgefeilte herber aber doch gefälliger Rundungen. Klötze, wo ursprünglich Gestalten mit ausgearbeiteten Gliedern standen.

Nun schöpft der werdende Dichter aus zwei Quellen: dort stammelnde oder gar läppische Nachahmungen einer unverstandenen oder falsch verstandenen Grösse, hier die Grösse selbst. Gerecht kann er so niemandem werden.

Dazu kommen die Stimmen aus dem Tagesleben und der Tageslitteratur. Für das stark entwickelte Freundschaftsgefühl findet er wiederholt Gelegenheit zu einem lebhaften Hymnus und bewegten Äusserungen. So lässt Siward Kampf Kampf sein, wirft seine Waffen weg, setzt sich still nieder und ergötzt sich daran, seinen wiedergefundenen Freund anzustarren und mit ihm mitten im Kampfgetümmel sorglos zu plaudern. „Hat ein Mensch, der nach zehn Jahren seinen innigsten Freund wiederfindet, noch Pflichten?“ fragt er voll Überschwang des Gefühls.

Seine Vorliebe für scharfe, den Gegensatz hebende Bezeichnungen, für Übertreibungen im Affekt und Emporschrauben von Empfindungen in Stimmung und

Wort, die wir schon im „Gotthold“ als Niederschlag seiner Studien in der zeitgenössischen Litteratur fanden, hat ihn auch hier noch nicht ganz verlassen. Die Härten drängen sich vielleicht dadurch mehr in den Vordergrund, weil er sie dicht neben einanderstellt, denn Übergänge auszuarbeiten, zu erhöhen und zu steigern vom Entschluss zur Handlung, vom Plan zur Tat, ist seinem phantastischen Stürmen zu kleinlich. Er nimmt Hindernis auf Hindernis und wir merken ihm keine Ermüdung an, keine Pause zum Atemholen.

Wenn wir Ansätze zu einer Charakterisirung in dem „huldreichen“ Eduard, in dem „Bösewicht“ Siward, in dem tapferen Artur bemerken, so haben wir das sicherlich nicht einer Regung der Gestaltungskraft Tiecks zuzuschreiben. Ich glaube vielmehr sagen zu dürfen, dass diese Haltung im Aufbauen der Figuren ihm nur gegeben ist durch die Erinnerung an die Vorbilder, nach denen er sie gemodelt. Etwas Eigenes, aus sich selbst Geschaffenes haben wir darin nicht zu sehen. Dazu finden wir nicht jenes Moment der Einheitlichkeit, das diese Ansätze zu einem Ganzen ausbilden könnte. Und wiederum ist es nicht ein vollständiger Abklatsch, da die Charaktere nicht durchgeführt sind und durch allerlei Widersprüche getrübt und entstellt sind. Es sind überall Risse und Falten vorhanden, die uns mitunter ein Lächeln über das kindliche Unbekümmertsein und das schrankenlose Vorstellungsvermögen des jungen Dichters ablocken.

Inhaltlich hat Tieck im weitgehendsten Masse die Shakespeare’schen Fabeln benutzt. Ganz gering sind dagegen die Bemühungen ausgefallen, sich seine Formen-

sprache anzueignen, so weit er sie aus der Eschenburg'schen Prosa mittelbar herausfühlen konnte. Bildend und formend wirkten sie nur an einigen Stellen und zwar in dem Reichtum der Ausdrucksfähigkeit, die zugleich eine Verstärkung der Leidenschaft kennzeichnen sollte. Bei Tieck wird es zu einem einfachen parallelismus membrorum, was bei Shakespeare ein immer neues Tönen neuer Ackordfügungen ist. So ruft Othello: „Peitscht mich, ihr Teufel, von dem Genuss dieses himmlischen Anblicks hinweg! Zerstäubt mich in die Winde! Röstet mich in Schwefel! Wascht mich in bodenlosen Schlünden von flüssigem Feuer." Oder Macduff steigert die Schilderung von den Qualen und Schandtaten der Tyrannei: „Jeden neuen Morgen heulen neue Wittwen, weinen neue Waisen, schlagen neue Klagen dem Himmel ins Angesicht, dass er widertönt." Die Kunstform ist zu bekannt, als dass ich sie noch mit anderen Beispielen zu belegen hätte. Dem jungen Tieck steht nicht die Fülle der Steigerung zu Gebote, wenn er z. B. Ophelia sagen lässt: „O Gott! Mein Vater, warst du darum so liebreich, darum so gütig, um wie ein Ungeheuer gemordet zu werden, um wie eine giftige Natter in den Staub getreten zu werden?" Oder Artur spricht: „Deine Worte, Greis, will ich tief in meine Seele prägen, unauslöschlich sollen sie in meinem Herzen geschrieben stehen." Bewegt sich der Wechsel bei dem englischen Dichter über drei, vier oder fünf Glieder, so umfasst er bei Tieck nur regelmässig zwei. Seine Kraft ist nicht so üppig und seine Einfälle sind in dieser Beziehung spärlicher Art.

Tieck staunt wohl die kühnen Bilder Shakespeares

an, er fühlt die stürmende Leidenschaft, die aus den Dramen des Briten spricht, er hört hinter den Worten das stille Raunen heiligster Offenbarungen, aber indem er dieses Wesen deuten will, giebt er ihm eine matte, eine schiefe Deutung. Und möchte er wirklich den köstlichen Glanz jener Poesie festhalten, dann fassen seine Hände so unbeholfen zu, dass das Blendende verblasst, der Glanz verdunkelt und die Wesenheit verwässert wird. Die Abhängigkeit Tiecks von den Ritterdramen verhindert und vernichtet ein völliges Aufgehen in den Shakespeare'schen Eigenheiten. Eine tiefinnerste Fühlung hat der junge Tieck noch nicht zu dem Briten gewonnen.

III.

König Braddeck

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Personen:

König Braddeck
Lidie, seine Tochter
Sicamber } Hofleute
Selin }
Orosman, ein benachbarter König
Olivie, seine Gemahlin
Artur, Ritter an Braddecks Hofe
Gesandter des Orosman.

Hofleute; Jäger; Gefolge; eine alte Frau; eine gute Göttin; Böse Göttinnen; Soldaten; Bürger; ein Bettler.

Erster Aufzug: Der alte König Braddeck wird von den Freiern, die sich um die Hand seiner Tochter Lidie bewerben, auf das Nachhaltigste gedrängt, endlich eine entscheidende Antwort zu geben. Unter den Bewerbern

befindet sich auch die Gesandschaft des Königs Orosman, die für ihren Herrscher den Bescheid einholen sollen. Als Braddeck sie fragt: „Lebt nicht noch die vortreffliche Gemahlin eures Königs?“, erhält er zurück: „Ja, sie lebt noch, aber ihr Leben ist nur noch Kampf zwischen Sein und Nichtsein, eine Auszehrung vertrocknet das Mark in ihren Gebeinen, und nächstens wird sie der Tod mit seiner kalten Umarmung begrüssen.“ Auf diese verwegene Antwort hin jagt der König die Gesandtschaft von seinem Hofe mit bitteren Klagen über die Schlechtigkeit des Menschen. Auch die Hofleute Sicamber und Selin werden abgewiesen. Aber so leicht nehmen sie diese Kränkung nicht hin. Sie schmieden einen Mordanschlag auf den König; als dieser sich auf der Jagd befindet, wollen sie ihn überfallen und töten. Aber das Vorhaben wird durch das Erscheinen des Ritters Artur vereitelt. Sicamber büsst den Versuch mit seinem Leben, während es Selin gelingt zu entfliehen. Der König will seinem Retter danken und fordert ihn auf, den Preis der Belohnung zu nennen. Artur bittet um Lidiens Hand. Aber Braddeck kann nicht darüber bestimmen, sondern entgegnet: „Ich traue deiner Rechtsehaffenheit, geh daher zur Grotte der bösen Göttinnen, sie sind böse, aber doch sind die Orakel, die sie erteilen, wahrhaft, dorthin geh, und erforsche, wer der Gemahl meiner Tochter sein soll.“ Arthur wählt sich zwei Kameraden und mit ihnen tritt er den gefahrvollen Weg an.

Zweiter Aufzug: Nach unendlichen Mühen und Beschwerlichkeiten kommen sie vor der Grotte der bösen Göttinnen an. Allerhand Teufelspuk, Lärmen,

Tosen des Sturmwindes, Rauch und Feuer, Blitz und Donner soll sie schrecken. Aber Artur findet den Mut die Göttin anzurufen. Da erscheint auf den Wink der Gebieterin eine Furie mit einer Fackel: „Sie berührt die Wand und verschwindet; an der Wand liest man diese Worte:

Kein Mensch erhalte Lidiens Hand,
Als der den goldnen Zweig erst fand!“

Und als nähere Erklärung fügt die Göttin hinzu: „Wenn du über den Wald hier gehst, wirst du einen grossen Sumpf finden, rechts bei diesem Sumpf findest du einen Fusssteg, der dich auf eine Heide führt, dort findest du ein Grabmal, dies bekämpfe, dann wirst du eine Mauer erblicken, durch diese geh und du wirst den goldnen Zweig erhalten.“ Artur will die weiteren Abenteuer allein bestehen und schickt die beiden Begleiter zurück, damit sie dem Könige zugleich Kunde von dem Orakel geben.

Inzwischen überbringen die Boten dem Orosman die Meldung des Königs Braddeck. Er lacht darüber, dass Braddeck die Werbung abhängig macht von dem Leben seiner Gemahlin Olivie. Dem abzuhelfen ist für ihn eine Kleinigkeit: er geht hinüber in das Zimmer seines Weibes und ersticht die Ahnungslose. Doch als er nun persönlich am Hofe Braddecks erscheint und die Hand der Königstochter verlangt, sich dabei seiner Mordtat rühmend, da trifft ihn das gleiche Loos, wie vordem seine Gesandten. Mit fürchterlichen Schwüren der Rache verlässt er das Hoflager des Königs.

Dritter Aufzug: In dem Gewölbe sind die bösen Göttinnen vereint, das Buch des Schicksals zu befragen.

Unter Bannspruch und Zauberstab enthüllt sich ihnen ein Stück Zukunft. Die Erscheinungen deuten auf den Untergang des Königs Braddeck und auf Orosmans Sieg hin. In der Tat erfüllen sich auch die prophetischen Bilder: Braddeck wird besiegt und, schwer verwundet, entflieht er nur mit Mühe dem Tode. Seine Tochter gibt sich selbst den Tod, als sie sieht, dass keine Rettung mehr möglich ist. Orosman triumphirt.

Den vierten Aufzug leitet ein für den Gang der Handlung völlig belangloses Gespräch zwischen König Braddeck und einem Bettler ein. Interessant ist es nur insofern, als der junge Tieck hier die Ideen der Gleichheit und Brüderlichkeit, die damals grade, als die Arbeit niedergeschrieben wurde, alle Gemüter erregte, zur Geltung zu bringen sucht. Wir müssen es uns versagen in diesem Zusammenhange näher darauf einzugehen; das bleibt einem späteren Kapitel vorbehalten.

Lidie ist nicht tot, obgleich sie den Dolch gegen ihre Brust gerichtet hatte. Die Göttin der Güte hat sie mit dem Leben beschenkt. Auf einem Wagen kommt sie aus den Wolken und setzt das schlafende Mädchen auf ein Rosenbett. Unter lieblicher Musik erwacht Lidie und erfährt ihre wundersame Rettung und Wiederbelebung.

Artur hat das einsame Grabmal gefunden. Alles erfüllt sich, wie es der Spruch gekündet, und der siegreiche Ritter kehrt mit dem goldenen Zweige zurück. Erst als er in der Heimatstadt angelangt ist, erfährt er von dem Tode Lidiens und von dem Verschwinden des alten Königs, da hört er auch aus dem Gespräch mit den Bürgern die Unzufriedenheit des

Volkes mit der Regierung des Orosman. Mit Dankesworten für die Nachrichten verlässt Artur die Stadt, die Spur des Verlorenen zu suchen. Seine Bemühungen sind von Erfolg gekrönt, er findet Worte des Trostes für den um den Tod seiner Tochter immer noch wehklagenden Alten und weiss ihn sogar zu bestimmen, in sein Land zurückzukehren und um die verlorene Herrschaft zu kämpfen.

Fünfter Aufzug: Die beiden Heere treffen vor der Stadt aufeinander und nach kurzem Ringen wird die Streitmacht Orosmans in die Tore zurückgeworfen. Der König selbst fällt in die Hände revolutionierender Bürger und entgeht nur ihrer Lynchjustiz durch die Fürbitte Arturs, der soeben an der Spitze seiner Scharen in die Stadt eindringt. Doch der Ritter bat nicht für ihn, um ihm die Freiheit zu schenken. Nein, er wollte nur das Vergnügen, diesen Tyrannen niederzuschlagen, keinem andern gönnen. So fällt Orosman von Arturs Hand. Das Volk drängt sich jubelnd um den Helden und begrüsst ihn mit lautem Freudengeschrei als seinen König, da Braddeck feierlich der Herrscherwürde entsagt. In all den Ehrungen denkt Artur noch an die Geliebte: „Ich wäre der glücklichste Sterbliche, wäre jetzt Lidie in meinen Armen.“ „Sanfte Musik ertönt, dann senkt sich sanft ein goldner Regen, die gute Göttin erscheint im Wolkenwagen mit Lidien. Göttin: Da ist Lidia, nun seid ganz glücklich.“

Das Stück führt eigentlich mit Unrecht den Namen eines Trauerspiels; man sollte es ein Märchen, ein Feeenspiel nennen und würde seinen Charakter mit dieser Bezeichnung besser treffen. Seine Beziehungen

zu einer Tragödie sind etwas locker, das wird um so mehr einleuchten, wenn das Spiel mit „Gotthold“ oder mit „Siward“ im Gang der Handlung wie im technischen Apparat verglichen wird. Es sondert sich überhaupt in der Haltung seines Milieus schon ganz bedeutend von den beiden zum Vergleich herangezogenen Dramen ab. Es vertritt ein ganz anderes Entwicklungsstadium des jungen Tieck.

„Gotthold“ — „Siward“ — „König Braddeck“. So viel Namen, so viel Punkte in der reifenden Entwicklung des Dichters. Und jedes Stück zeigt ihn um einen Schritt weiter; jeder Titel giebt Rechenschaft ab über ein seinem Gemüt neu erschlossenes Reich. Als Tieck das Trauerspiel „Gotthold“ niederschrieb, hatte er die Bekanntschaft Shakespeares noch nicht gemacht. „Siward“ stand ganz unter dem Eindruck des grossen Briten. Als er das dritte Spiel in Angriff nahm, hatte seine Phantasie Fühlung gewonnen mit der Poesie Gozzis. Bei seiner leichten Empfänglichkeit für das Neue reizt es ihn, sich auch in der Märchenform zu versuchen, deren Gewand so lockend und so farbenfreudig ist.

Tieck hat in der Zeit, die zwischen der Niederschrift des „Siward“ und des „König Braddeck“ liegt, fleissig und mit Energie die Dramen des englischen Sophokles gelesen. Sein Wortgefüge wird sicherer, er tappt nicht mehr in düsteren und vagen Empfindungen umher, er giebt sich fester und die Bildlichkeit des Ausdruckes wächst.

Einzelne Motive aus den Shakespeare’schen Stücken klingen in das Feeenmärchen hinüber wie ein

Sang aus verrauschender, überwundener Zeit. Die Worte des Gesandten des Orosman, dass das Leben der Königin nur noch ein kurzer Kampf sei zwischen Sein und Nichtsein, erinnern uns an Hamlets „to be or not to be“. König Richard III. musste in seiner furchtbaren Schrecklichkeit dem Orosman teilweis die Züge leihen; wenigstens war der Ton, auf dem beide Gestalten sich aufbauen, aus der selben Tonfolge gewählt. Doch was dort grandios und gewaltig war, wurde hier klein und wunderlich. Für jene Schreckensscene, in der die Königin Olivie von ihrem Gemahl ermordet wird, hat Tieck die Anregung aus der gleichen Situation im „Othello“ geschöpft. Die Vorbereitung geht in beiden Stücken genau so schnell und plötzlich vor sich. Bei Tieck ist die Steigerung der Tat ärmlicher wie bei Shakespeare. Das kurze Gespräch, das Desdemona mit Emilie führt und das seinen Ausgangspunkt von dem aus dem Munde der Herrin klingenden Liede nimmt, findet sein Seitenstück auch im „König Braddeck“. Hier liegt die kranke Königin auf dem Ruhebett und verlangt die Laute, zu deren Klängen sie ein Klagelied auf den Tod ihres Bruders singt. Das giebt die Veranlassung zu einem Wechselgespräch zwischen der Herrin und der alten Dienerin, dem durch das Erscheinen des Königs ein Ende gemacht wird. Die ausgesprochenen Gedanken sind nicht die gleichen, aber die Begebenheiten stimmen überein. In beiden Fassungen ist die Vertraute der Ermordeten nicht bei der Tat zugegen, sondern kommt kurz nach dem Geschehen hinzu.

Mit den selben Beschränkungen wie eben ruht

eine Verwandtschaft in jenem Auftritt der bösen Göttinnen mit der Frage an das Schicksalsbuch und der Hexenscene im „Makbeth“ IV. 1., wo unter Donner und Blitz dem Könige die Erscheinungen von Ereignissen werden, die ihn betreffen. Die Bilder sind bei Tieck und Shakespeare verschieden. Der junge Heissporn fröhnt seiner Lust an Massenbewegungen mit Lärm und Feuer: eine Schlacht, eine brennende Stadt. Dazu allerlei Spukgestalten. Damit verrät er zugleich, dass er die Ritterdramatik noch immer nicht überwunden. Shakespeare ist ruhiger und abgeklärter, in der Wahl der Erscheinungen vornehmer, ohne auch nur etwas von ihren Wirkungen dadurch einbüssen zu müssen. Bei ihm hat es Sinn und Bedeutung, bei Tieck verpufft es.

Es ist kein sklavisches Anlehnen mehr an die Vorbilder des grossen Meisters, kein direktes Nachahmen und Nachmalen, sondern sein Verhältniss zu dem britischen Dichter ist geworden wie ein leises Dämmern, ein verträumendes Wissen von Schätzen, deren Schacht wohl halb verfallen, für keinen Fuss mehr zu beschreiten ist; wie ein Gaukeln von Schatten, deren Ursprung man nicht nachweisen kann, ohne Art, ohne Name...

So und nicht anders stellt sich die Einwirkung Shakespeares auf das Märchenspiel „König Braddeck“ dar.

* * *

Die Periode jugendlichen, überstürzenden Schaffens lag weit hinter Tieck. Da fällt ihm, der seine Feder jetzt auch in der Kritik übt, das Drama eines Anfängers „Anna Boleyn“ in die Hand. Das war in dem ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts. Er weiss viel

an dem Stück auszustellen, zu tadeln und zu bekritteln, um dann fortzufahren: „Denn nichts ist dem jungen Dichter, besonders dem Dramatischen, so gefährlich, als wenn ihm die Arbeit zu leicht wird[1]); das sicherste Zeichen, dass er noch nicht auf den Punkt gelangt ist, die Schwierigkeiten einzusehen, viel weniger sie zu bewältigen. Vielleicht sind es dann nur Reminiscenzen, allgemeine Tiraden, schwache Charaktere und sogenannte poetische Schilderungen, die er willkürlich und auf gut Glück einschiebt. Statt einen Plan zu erfinden, zu ersinnen, muss sich dann die Geschichte wohl nach Lieblings-Situationen oder Moden des Tages bequemen und beugen, und wir werden dann weder Natur noch Kunst, noch Originalität des Dichters gewahr." (Dramaturgische Blätter Bd. I. S. 24.)

Wir brauchen nur für den jungen dramatischen Dichter aus der Allgemeinheit auf das Spezielle einzugehen und den Namen Ludwig Tieck einzusetzen, so haben wir das schärfste aber zugleich auch zutreffendste Urteil über die Produktionsweise des jungen Tieck. Vielleicht mit einem Unterschied. Jene im Ganzen bezeichneten Dramatiker werden die Forderung ihres Vorbildes in der Kunst: „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir" würdigen und berücksichtigen, sie

---

[1]) Vergl. den Vorwurf über „Das Märchen von der Rosstrappe", der Tieck von Wackenroder gemacht wird (Briefe a. T. Bd. IV. 214): „Ich bin auf den Gedanken gekommen, dass ein Mensch, der poetische Natur durch Uebung und Kritik gereinigt und geläutert und gebildet hat, einer der eine Anna Boleyn schreiben kann (wenigstens anfangen kann — verstehst du?) a ch in der kleinsten Armseligkeit, die er hinwirft, nicht durchaus nicht gänzlich sich so herablassen kann, dass kein Funken von seinem Talent erkennbar sein sollte".

werden sich an Einen klammern, seine Wesenheit zu ergründen und seinem Können nachzueifern suchen. Anders Tieck. Seine Seele ist geschmeidig und gewandt sich in jeder Stilart zurecht zu finden und sich ihrem Verlangen unterzuordnen. Ein zu wenig wird ihm lästig, auch langweilig, wo er nach einem Mehr und Zuviel nur zuzugreifen braucht. „Oft wird mir Angst, wenn ich meine schnelle Fühlbarkeit sehe, mich in alle fremden Gedanken und Zustände hineinzudenken, so dass mir oft auf Augenblicke und Stunden mein Selbst verdämmert; aber erinnere ich mich, durch welche Flut wechselnder Ueberzeugungen ich gegangen bin, so erschrecke ich und mir fällt Hume's Behauptung ein, dass die Seele nur ein Etwas sei, an dem sich im Fluss der Zeit verschiedenartige Erscheinungen sichtbar machen.“ So lautet eine spätere Aeusserung Tiecks zu Solger[1]). Nun wir konnten für diesen typischen Zug des Dichters auf den vorstehenden Seiten für die kurze Spanne Zeit von nicht ganz zwei Jahren die Unterordnung unter drei verschiedene Kunststile beobachten, ohne dabei auch nur einmal stehen bleiben zu können, um zu sagen: Hier ist ein Moment, das dort und dort, in dem und dem reifen Werke des Romantikers wiederkehrt. Nichts von alledem, bis auf zwei Symptome.

Einmal sehen wir schon aus den drei angeführten jugendlichen Produkten, dass es ihm nicht möglich ist ernste Arbeiten zu liefern oder das ihm auch im Alter so verhasste Feilen, Putzen und Poliren an seinen

---

[1]) Solger, Nachgelassene Schriften I. 373.

Werken schon in den Anfangsjahren seiner Tätigkeit anzuwenden. Bei der Flüchtigkeit der Niederschrift vermag er weder Charaktere noch ihre Handlungen als glaubwürdig hinzustellen. Es ist bekannt, dass es Tieck nie gelungen ist, einen Menschen eben als Menschen zu schildern, ihm Halt und Kraft zu geben. Das liess Julian Schmidt in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur“ IV. [29] das Urteil fällen: „Tiecks Figuren sind ohne Kern; sie bestehen nur aus Nerven und Muskeln, die bei jeder galvanischen Berührung zucken, widerstandslos, geängstigt und gequält.“ Das Gekünstelte und Unnatürliche seiner Kunst ist damit treffend gekennzeichnet. In der Jugend war selbst dies nicht seine Eigenart, denn er hatte eben noch kein künstlerisches Selbst.

Das andere Mal berühren wir die geringe Selbständigkeit Tiecks im Ersinnen seiner Fabeln und seiner dramatischen Vorwürfe. Bei der Besprechung der Novelle „Der fünfzehnte November“ weist Friesen (II. [327]) darauf hin, dass er sich nicht der Quelle dieser Dichtung entsinnen könne, und fährt fort: „Davon aber bin ich, nach der mir bekannten Gewohnheit und Sinnesweise Tiecks überzeugt, dass sie nicht ein völlig selbständiges Produkt seiner Phantasie ist.“ Wir durften den Beweis erbringen, dass die Gewohnheit des Alters und der Glanzzeit des Romantikers auf einer Gewöhnung der jungen und jüngsten Jahre beruht und mit ihr übereinstimmt.

Wie weit Ludwig Tieck von anderen Elementen in seinen tragischen Spielen beeinflusst ist; wie weit von Schiller oder Iffland, Lenz, Leisewitz oder Klinger,

deren Bekanntschaft ja vor den ersten Beziehungen zu Shakespeare liegen; wie weit er die Anregungen zu seinen lustigen Spielen und Scherzstücken aus den Werken des britischen Dichters, aus Gozzi und der Litteratur des Tages nimmt, davon an einer anderen Stelle.